



صور من الممارضات في الشهر

الدكتورة إيمان السيد الجمل



صور من المعارضات في الشعر

الدكتورة
إيمان السيد الجمل

عالم الكتب الحديث
Made n Books' World
إربد- الأردن
2014

الكتاب

صور من المعارضات في الشعر

تأليف

إيمان السيد الجمل

الطبعة

الأولى، 2014

عدد الصفحات: 620

القياس: 24×17

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية

(2013/9/3123)

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-70-808-5

الناشر

عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع

إربد - شارع الجامعة

تلفون: (27272272 - 00962)

خلوي: 0785459343

فاكس: 27269909 - 00962

صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)

E-mail: almalkotob@yahoo.com

almalkotob@hotmail.com

www.almalkotob.com

الفرع الثاني

جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع

الأردن - العبدلي - تلفون: 5264363 / 079

مكتبة بيروت

روضة الغدير - بناية بزي - هاتف: 471357 / 00961

فاكس: 475905 / 00961

الفهرس

الصفحة	الموضوع
١	المقدمة
١٣	التمهيد
	الباب الأول
١٩	المعارضات مدخل نظري
٢١	الفصل الأول: المؤثرات المشرقة
٤٣	الفصل الثاني: المعارضات وقنون أخرى
٩٧	الفصل الثالث: الشعر الأندلسي وانجماهاته الأدبية
	الباب الثاني
١٢١	المعارضات دراسة تطبيقية فنية
١٢٣	الفصل الأول: المعارضات الحارجية
١٢٣	معارضة الأندلسيين للمشاركة
١٤٩	نماذج تطبيقية : أ- معارضات لشعراء جاهليين
١٤٩	ابن لبون يعارض امرأ القيس
١٦١	التطيلي يعارض عنزة
١٩١	حازم يعارض عنزة
٢١٥	ابن زمرك يعارض عنزة
٢٢٨	الأصمى التطيلي يعارض زهير بن أبي سلمى
٢٤٣	ابن خفاجة يعارض النابغة الذبياني
٢٦١	معارضة السيد الأعلى أبي حفص للخنساء
٢٧٣	حازم القرطاجني يعارض امرأ القيس
٢٩٧	أبو بكر أحمد بن جزي الكلبي يعارض امرأ القيس
٣٠٨	ب- معارضات لشعراء عباسيين
٣٢١	ابن شهيد يعارض أبا نواس
٣٣٤	ابن شهيد يعارض البحري

الصفحة	الموضوع
٣٥١	ابن دراج يعارض المتنبي
٣٩٦	ابن زيدون يعارض المتنبي
٤٢٥	أبو بكر الأشموني
٤٧٦	الأصم المرواني يعارض أبا تمام
٥١٧	ابن الخطيب يعارض أبا تمام
٥٢١	الفصل الثاني: المعارضات الداخلية
٥٢١	رصد لبعض المعارضات
٥٣٠	المراسلات والمجاوبات
٥٤٢	اشتراك شاعرين في قول قصيدة واحدة
٥٤٥	هقد ألفاظ شاعر آخر
٥٤٦	التخميس
٥٤٧	التذيل
٥٤٨	نماذج تطبيقية
٥٤٨	حازم القرطاجني يعارض ابن عمار
٥٦٦	ابن خميس يعارض ابن مرج الكحل
٥٧٢	ابن الأبار يعارض الرصافي
٥٧٦	المراسلات والمجاوبات
٥٩٣	بدائه الأجوبة
٥٩٤	خروب البداهة والارتجال
٥٩٤	الإجازة
٥٩٧	بدائه الإجازة
٦٠٣	التذيل
٦٠٥	التمليط
٦١٠	مناسبات البداهة والارتجال
٦١١	نتائج البحث
٦١٤	المصادر
٦١٨	المراجع

المقدمة

يهتم هذا الكتاب بدراسة المعارضات في الشعر الأندلسي دراسة فنية، حيث أخذت فيه المعارضات شكل ظاهرة أدبية برز فيها شعراء مجيدون أمثال ابن عبد ربه والأصم المرواني اللذين عارضاً أبا تمام، وابن زيدون والأعشى التطيلي وابن دراج القسطلبي وابن سهل الذين عارضوا المتنبي وغيرهم كثير ممن أعجبوا بأشعار المشاركة سواء القدماء منهم أو المحدثون، بالإضافة إلى شعراء أقاموا معارضاتهم لإثبات القدرة والبراعة وكانت لهم في ذلك رؤية مختلفة وعلى رأس هؤلاء ابن شهيد في معارضاته لأعلام الشعر المشرقي من خلال رسالته التوايع والزوايع. وتزخر مصادر الشعر الأندلسي أمثال العقد الفريد والذخيرة والإحاطة وأزهار الرياض والنفح بعديد من ألوان المعارضات التي تكشف عن حجم هذه الظاهرة الأدبية بالإضافة إلى الثابت من خلال الاطلاع على دواوين بعض الشعراء الأندلسيين والوقوف على بعض القصائد التي تحاكي أشعار المشاركة أمثال أشعار امرئ القيس وزهير والنابعة وعنترة وحصان وأبي نواس والبحتري والمعري وغيرهم.

وقد كانت لهذه المعارضات أثراً من آثار الحركة الأدبية التي ربطت بين شرقي الوطن وغربيه عن طريق الرواية لفحول الشعراء المشاركة وحفظ دواوينهم وتدريسها والتصدي لها بالشرح والنقد والموازنة بين أقطابها مما جعل معارضة أشعارهم ظاهرة عامة بغض النظر عن اختلاف الدواعي إلى إقامة هذه المعارضات بأشكالها المتعددة والتي جعلت للأندلسيين بصماتهم الخاصة وتعدت بهم مرحلة التقليد والمحاكاة إلى الإبداع والبراعة والابتكار.

وقد رأيت أن أبدأ الكتاب بمدخل حول المعارضات يكشف عن مفهوم المعارضة ودلالاتها ودواعيها الأدبية والسياسية والقومية، وأثر الحركة العلمية والأدبية والاتصال الثقافي بين المشرق والمغرب في ظهور هذا اللون الأدبي وازدهاره في الأندلس، والفروق بين هذا الفن وغيره من الفنون الأخرى التي قد تشترك معه بشكل أو بآخر في السمات نفسها.

وتقوم هذه الدراسة على أنماط مختلفة من المعارضات نحو:

- معارضة المبني والمعنى.
- معارضة المبني دون المعنى.
- معارضة المعنى دون المبني.
- التذييل.

وقد أشارت بعض الدراسات السابقة إلى المعارضات وأرّخت لها ومنها كتاب (مع شعراء الأندلس والمثني) لغرسه غومث، تعريب الدكتور الطاهر أحمد مكّي، دار المعارف، وترجمة كتابة العنوان الحرفية (خمسة شعراء مسلمين سير ودراسات)، وهم: المثني، الشاعر الطليق، الإلبيري، ابن الزقاق، ابن قزمان، ابن زمرك، ويتضمن هذا الكتاب فيما يتضمن إشارة إلى تأثير بعض من ذكر من الشعراء كتابين هائلي وتأثره بالمثني والأصم المرواني وتأثره بأبي تمام، وهي إشارات للذكر فقط وقد ضم الدكتور مكّي دراسة غومث عن المثني إلى هذه الدراسة عن الشعراء الخمسة وأعطى الكتاب هذا العنوان.

والدراسة الثانية هي كتاب (المعارضات الشعرية أنماط ونجارب) للدكتور عبد الله الشطاوي، وينقسم إلى بابين. الباب الأول عن أصول الحركة

الأدبية ثم دراسة حول مراحل تحليل النص ومقوماته وطبيعته، ثم دراسة حول أصول المعارضة الشعرية. أما الباب الثاني فهو مجال تطبيقي ورؤى تحليلية لنماذج جاهلية وأموية ومملوكية وحديثة.

وهناك دراسة أخرى بعنوان (أبو تمام والمتنبى في أدب المغاربة) للدكتور محمد ابن شريفة عن دار الغرب الإسلامي، وتقع هذه الدراسة في خمسة فصول، وقد اكتفى الدكتور محمد - كما ذكر - بجمع المادة وتوثيقها وعرضها وتضمن الأسانيد والشروح والآثار النقدية للشاعرين الكبيرين والمعارضات لهما، ثم ختم الدراسة باختيارات من نسخة ديوان المتنبى السعدية المنصورية.

أما الدكتور محمد نوفل فله دراسة في (تاريخ المعارضات في الشعر العربي) وفيه يؤرخ المؤلف للمعارضات دون التصدي لها بالتحليل الفني، فيقسم الكتاب إلى خمسة فصول، الأول منها عن معاني ومدلولات المعارضة، والثاني عن المعارضات في العصر العباسي حتى نهاية العصر الأيوبي، أما الثالث فهو عن المعارضات في بلاد المغرب - داخلية وخارجية، ومعارضات في الموشحات، والفصل الرابع عن كثرة المعارضات لبعض القصائد المشهورة: ثم يختم الدراسة بالمعارضات في العصر الحديث.

كذلك كان للدكتور عمر محمد عبد الواحد دراسة حول دوائر التناص معارضات البارودي للمتنبى دراسة في التفاعل النصي وفيه يبحث في العلاقات النصية التي تربط معارضات البارودي الشعرية وهي سبع قصائد بما يماثلها من قصائد معارضة لدى المتنبى مستعيناً بما يلائمها من التحليل الأسلوبي وتعتمد الدراسة فيه على مصطلحين الأول: التناص، والثاني: التعلق النصي أو النصية المتفرعة. وتهتم بدراسة السمات الأسلوبية التي لها دور في إنتاج دلالة كلية للنص الشعري.

ونعذ دراسة الأستاذ الدكتور علي الغريب عن المعارضات هي الأحداث من نوعها في الدراسات التطبيقية التي شملت نماذج قيمة وفريدة من المعارضات الشعرية للعصر العباسي بعنوان (المعارضات في الشعر الأندلسي القصيدة العباسية نموذجاً) وفيها يقدم دراسة تحليلية للمعارضات في الشعر الأندلسي وهذا البحث يهدف إلى الوصول إلى رؤية موضوعية ترصد ظواهر التفوق بين الشعارين وصور النقص. والصور الشعرية المبتكرة لدى الشاعر المعارض، وملامح الجمود والعقم في النص المعارض كما ترصد الملامح المشتركة بين الشعارين من حيث المعاني الإنسانية العامة والصور المشتركة والصيغ المكررة.

وقد رأيت أن أتناول تطور المعارضات من طور الإعجاب والتقليد إلى طور الابتكار وربما التفوق في بعض الأحيان وسوف أهتم بهذا من خلال موازنة فنية أتناول فيها بنية القصيدة من حيث الشكل وما يدور في مداره من أقسام القصيدة وطورها وعناصرها الإيقاعية والخيالية ومستوياتها التركيبية والصرفية. وكذلك من حيث مضمونها وما تحويه من أغراض وترتيب تلك الأغراض ومدى استكمالها، وأبرز مواطن اللحاق والتفوق وما تميزت به الشخصية الفنية الأندلسية، ثم أعرض لأهم الآراء النقدية في هذا الصدد كآراء ابن حزم وابن شهيد.

كما أهتم بما تكشف عنه هذه المعارضات بوصفها حركة أدبية نشطة دامت على مر العصور الأندلسية حتى في عصور الضعف السياسي، وأخيراً أبين الآثار الفنية لهذه المعارضات في أشعار الأندلسيين.

كما أبحث في أنماط المعارضات التي دارت بين شعراء الأندلس وبعضهم بعضاً - ومنها ما جاء على صورة:

- رسائل شعرية ومكاتبات منظومة كتلك القصائد التي كان يرسلها ابن زيدون إلى ولادة فترد عليه بقصيدة على الوزن والقافية نفسها حاملة ما تحمله من ردود، وكذلك كائني كانت بينه وبين المعتمد.
- مجاوبات بين الشعراء كمجاوبات ابن هانئ والشريف القاضي: وابن الصبّاغ ولسان الدين ابن الخطيب.
- اشتراك شاعرين في قصيدة واحدة كابن سعيد وحفصه الركونية.
- معارضات بين شاعرين لا تجمع بينهما علاقات اجتماعية كمعارضة ابن مرج الكحل لابن خفاجة، وأبي الربيع القضاعي لابن هانئ، وابن بياع السبي للأعمى التطيلي.
- قلب المعنى على الشاعر الأول والرد عليه.
- معارضة الشاعر نفسه كما فعل ابن عبد ربّه في غزلياته بعد شبيه ونوبته.

وأفرق بين كل نخط مبيّنة أن الهدف من المعارضة يشكل جانباً بالغ الأهمية في تحديد بنية كل نوع وسماته الفنية التي امتاز بها، ثم أشير إلى ما لهذا الانتشار للمعارضات من دلالات وأثر هذا في الحركة الأدبية الأندلسية.

أما الجوانب الفنية في شعر المعارضة فاعتبرها لباً هذا الكتاب وبؤرته، فنحن هنا بصدد التحليل الجزئي والكلي لنص موضوع المعارضة من خلال الواقع النفسي والاجتماعي والثقافي للشاعر مع مراعاة المسافات الزمانية والمكانية التي تفصل بين الشاعرين المعارض والمعارض.

ونستطيع الوقوف على المستوى الجمالي للنص من خلال لغته حروفاً وصيغاً وجملاً وأصاليب ومن خلال صورته التقريرية أو المجازية الرمزية وبنية هذه

النصور الجزئية التي حدّها البيت أو المركبة لتصل إلى الإحساس الكلي أو الوحدة العضوية.

ومن خلال الإيقاع الداخلي والخارجي الذي يدعم هذه الوحدة وذلك الإحساس.

نستطيع كذلك أن نصل إلى المستوى الإنساني الذي خلج فيه الشاعر مشاعره على العمل الفني فتحدد بذلك تراثية الشاعر ومواقفه السياسية والاجتماعية والثقافية والأخلاقية والتي نستطيع من خلالها الحكم على النص سواء أكان الغرض منه المدح بدوافعه العديدة أم الرثاء بأنماطه المختلفة أم الغزل بطبيعته المتباينة أم المستوى الوصفي المتحدد بالبيئة والموضوع أم الصوفي برموزه واصطلاحاته، إلى غير ذلك من أغراض المعارضات.

من خلال ما سبق نستطيع أن نبرز مواطن الالتقاء والاختلاف على المسار العام للنص ومدى التبعية وغباب الشخصية المتفردة أو مدى الابتكار وخلق شخصية جديدة لها معالمها الخاصة.

وستكون دراسة المستويات الفنية على الوجه الآتي.

١- البنية اللغوية في شعر المعارضات، وتقوم هذه الدراسة على البحث في الأبنية اللغوية في النص المعارض من حروف وصيغ وجمل وأساليب ومدى محافظة هذه الأبنية على المستوى اللغوي للنص المعارض، واللاحاق به والإضافة إليه أو التقصير عنه، ويكون هذا من خلال دراسة البنى السردية أو الحوارية والاهتمام بالعناصر الدرامية كالمكان والزمان والشخص وعتاصر التشويق والمفاجأة والتكثيف.

كذلك بنية التضاد بوصفها محوراً في بعض التجارب وانسحابها على كل عناصر العمل الفني وبيان أثرها في تكثيف التجربة وتعميق الوعي.

المستوى التركيبي في لغة النص كأبنية الأفعال واستخداماتها ورموزها، والتراكيب الإضافية ودلالاتها وظروف الزمان والإشارات المكانية وأبنية النفي والتطابق والمقابلة وتراكيب الجمل من حيث الطول والقصر وارتباط كل هذا بالواقع النفسي والبيئي.

كذلك الصيغ الاشتقاقية كصيغ اسم الفاعل واسم المفعول وأفعال التفضيل والمبالغة وما لهذا من إشارات ودلالات تفصح عن صدق التجربة وارتباط بنائها في نسيج واحد.

كما تقوم الدراسة أيضاً على صيغ التحقيق والتقرير والتأكيد بكل أشكاله والأساليب الخبرية والإنشائية بما فيها من نداء برموزه واستفهام بواعثه وقصر وحذف وفصل ووصل واعتراض وتقديم وتأخير بكل أنواعه ومدلولاته.

كما تهتم الدراسة بالضمائر لما لها من تعدد في الأشكال والمدلولات كضمائر الخطاب والغائب ومخاطبة المفرد بصيغة الجمع والعكس، وظاهرة الالتفات في الضمائر ودلالات غياب ضمير الفاعل والحضور الكثيف للضمائر.

كما يحظى التضعيف في الأفعال والأسماء والحروف باهتمام ماثل حيث إنه من الظواهر الصرفية التي لها دلالاتها الخاصة.

كما يهتم هذا الدرس بالبناء المعجمي والدلالي للمعارضة وانسجامه مع غرض النص وتعبيره عن التجربة الشعورية.

٢- البنية التصويرية في شعر المعارضات، تعني هذه الجزئية من البحث في شعر المعارضات بمتصر الصورة الذي يعد من أهم عناصر العمل الأدبي فيها يكون الشاعر إما مقلداً متكئاً على الموروث من الخيال وإما مبدعاً منطلقاً يلبس المعاني رداء الطرافة والجدّة. وعلى هذا تقوم الموازنة بين النصين طرفي المعارضة. ويقوم هذا على تحليل دقيق يستوعب كل أضرب التصاوير فمن صور مدحية إلى صور غزلية أو وصفية أو خمرية. إلخ وتعتمد فيها الصورة على مصادرها كالبيئة والتراث والتاريخ والحكم والأمثال.

كما نلتبس في هذه المساحة من الدراسة ملامح الصورة:
لونية: حركية، ذرقية، ذهنية، ابتكارية.

وإيجاءات الأنواع الثلاثة الأولى وانساقها مع التجربة الشعرية وكشفها عنها بما تحمله من ألوان وروائح لها رموزها وبما تحمله من عنق أو اضطراب أو سكون أو بقاء، وبما تنبئ عنه الشئتان الأخريان من ثقافة وقدرة خيالية إبداعية خلاقة.

ويتم هذا على المستوى التقريري للصورة أو المجازي كما يتم على مستوى الصورة الجزئية التي حدها البيت أو على مستوى الصورة المركبة لنصل إلى الإحساس الكلي أو الوحدة العضوية التي تتناسج فيها جميع عناصر العمل الفني لتكون لحمة وسداها.

٣- البناء الإيقاعي في شعر المعارضات: تكشف الدراسة في هذه البنية عن عناصر البناء الإيقاعي ومقوماته التي تعلي من القيمة الصوتية الموسيقية في التجربة الشعرية: ويعتمد هذا طريقتين.

طريق البحث في الإيقاع الخارجي للمعارضة وطريق البحث في الإيقاع الداخلي لها.

ونبدأ بالوزن والقافية بوصفهما العنصرين الأولين اللذين اختزنتهما ثقافة الشاعر ثم رأته فيهما الشكل الأمثل والمناسب لحذوهما والنسيج على منوالهما لما قمتلانه من تناسب والتجربة الشعورية فيرى الشاعر في وزن القصيدة المعارضة ما يتسع للتعبير عن غرض معارضته وحالته النفسية واستعداده الفني، كما ينسحب هذا أيضاً على القوافي بأصواتها وإطلاقها وسكونها وحروف الروي بإيقاعاتها وما يكشف عنه كل ذلك من تعبير عن حالة الإعجاب أو الانكسار أو الغضب الخ.

ثم تنتقل الدراسة إلى البنية الإيقاعية الداخلية للمعارضة وسبل إثراتها فتكشف عن أهم الظواهر الصوتية فيها والتي من شأنها تعميق الإيقاع النفسي وخلق نغمات وإيقاعات تتوازي مع الإيقاع الخارجي للقصيدة متجانسة في ذلك مع سائر العناصر الفنية لتكون وحدة متكاملة الأجزاء وبناءً متضافر المقومات.

ومن أبرز الظواهر الصوتية الداخلية ما يختص بالجميل وما يختص بالحروف وما يختص بالحركات:

ما يختص بالجميل من اعتماد على عنصر التوازي أو حسن التقسيم والترصيع وتساوي المقاطع العروضية ومماثلها النغمي والإيقاعي ومنها كذلك التكرار وأسلوب الأمر والنهي مما يثري النص بإمكانات إيقاعية صوتية تحقق التأثير السمعي.

ما يختص بالحروف: ومنها ما يناسب المعنى القوي العنيف فتكون حروفاً جهورية ذات رنة موسيقية مقعقة صاخبة، ومنها ما يناسب المعنى الهادئ فتأتي هامة لينة أو بطيئة ممتدة، ومنها تكرار حرف معين داخل البيت وما يشير إليه ذلك من قيمة صوتية أو ما نجده في الترصيع وما يحدثه من سجة رنانة، ومنها الجناس بوصفه تفنناً في ترديد الأصوات في الكلام بأنواعه المختلفة التام والمائل والمحقق والناقص ومنها ما يلحق بالجناس كأن يجمع بين اللفظين المشابهة أو أن يجمع بينهما الاشتقاق.

ما يختص بالحركات: كالتنوين ودلالاته وحركات الضم والفتح والكسر والسكون وحركات المد والإطلاق والتضعيف وما لها من أثر في تعميق التجربة والتعبير عنها.

وقد رأيت أن تأخذ هذه الدراسة شكل بابين يكون الأول في ثلاثة فصول كمدخل نظري لفن المعارضة يلتقى عليها الضوء من خلال ثلاثة فصول، يعنى الأول منها بالمؤثرات المشرقية ودورها في نشأة فن المعارضة في الأندلس، ويعنى الثاني منها بامتعراض المفهوم اللغوي والمفهوم الاصطلاحي للمعارضة ثم أنواعها ومستوياتها، كما يعنى بدراسة العمق التاريخي للمعارضات ومناقشة بعض الآراء في ذلك، كذلك يعنى بعرض مكانة هذا الفن ما بين مؤيد ومعارض ثم علاقة فن المعارضة بفنون أو مصطلحات أخرى قد تشابه معها من بعض جوانبها.

وقد غمت الدراسة النظرية لهذا الفصل بامتعراض آراء القدماء والمحدثين ومناقشة كل نقطة بالأسلوب المنطقي القائم على الاستدلال.

أما الفصل الثالث من الباب الأول فإنه مهتم بدراسة الاتجاهات الأدبية التي أنشأ عليها شعراء الأندلس معارضاتهم، وقد قسمت هذه الاتجاهات حسب منشئها في المشرق والداعي لكل اتجاه، ثم حسب تمثلها في الأندلس بتطور الدولة الأندلسية سياسياً وثقافياً واجتماعياً.

أما الباب الثاني في هذه الدراسة فإنه مهتم بالدرس الفني للنصوص، وقد اقتضت مصلحة البحث أن تكون النصوص غير محددة بإطار زمني معين من عمر دولة الأندلس، بل من مبدئها حتى نهايتها ليعطي هذا مساحة أرحب للبحث، وفرصة اختيار الأنماط المختلفة فيكشف بذلك عن عصور الازدهار أو الركود، وكذلك التقليد أو التجديد، كما يعطي البحث فرصة اختيار نماذج متفاوتة من الشعراء في حقوب مختلفة تمثل المؤثرات السياسية والثقافية والاجتماعية عاملاً هاماً في تشكيل اتجاهاتهم الأدبية وطرائق تعبيرهم؛ ولذا أشرت في هذا الدرس الفني أن أنهج المنهج التكاملي في الكشف عن المستويات البعيدة التي تكمن تحت سطح النص. هذا المنهج التكاملي يفسر النصوص تفسيراً سياسياً .. جغرافياً .. اقتصادياً .. نفسياً .. اجتماعياً .. ثقافياً تراثياً: دينياً أو أدبياً أو تاريخياً.

وقد اعتمدت في جمع هذه النصوص التي يشملها الباب الثاني على ثلاثة مصادر أولها: كتب التراث مثل: نفح الطيب، أزهار الرياض، الذخيرة، العقد الفريد، الإحاطة، البيان المغرب، المن بالإمامة، وغير ذلك.

ثانيها: المراجع الحديثة التي اهتمت برصد وجمع النصوص مثل: تاريخ الأدب الأندلسي، المعارضات الشعرية أنماط وتجارب، المعارضات في الشعر الأندلسي، المعارضات في الشعر العربي، وغير ذلك.

وثالث هذه المصادر الاعتماد على ثقافة خاصة ومحفوظ من الشعر العربي الذي مكنتني من التقاط بعض النصوص مثل: معارضة أبي حفص للخنساء، معارضة ابن زيدون لجريز، معارضة ابن زمرك لمالك بن الرئب، وغير ذلك.

وقد قمت بتوثيق النصوص من مصادرها المحققة سواء منها الدواوين أم كتب التراث.

وقد رأى البحث أنه من المفيد أن تتم الترجمة لكل شاعر معارض من كتب التراجم المعروفة الموثوقة، فهي تضيء لنا طريق التعرف إلى الشاعر بيئته وظروفه وبعض الآراء النقدية التي دارت حوله.

وقد جاء الباب الثاني مقسماً إلى فصلين يقوم الفصل الأول بدراسة النصوص المعنية بالمعارضات الخارجية التي تخص المشاركة. وقد تم فيها تناول عصرين مشرقين، أولهما العصر الجاهلي وثانيهما العصر العباسي.

أما الفصل الثاني من هذا الباب فيقوم على درس المعارضات الداخلية بين الأندلسيين من الشعراء، وهذا الفصل من سعة الأنماط بحيث أثرت فيه الإيجاز على الإطناب، فالمعارضات الداخلية ثرية الأنواع من مراسلات ومجاوبات وتذييل وتعليق وإجازة وتخميس، جميع ذلك بالإضافة إلى الشكل المعروف لقصيدة المعارضة، مما يدعو إلى أفراد مساحة أرحب في بحث مستقل.

وقد انتهى البحث إلى عدة من النتائج ليست كشافاً جديداً في ذاتها، إنما هي رصد لظواهر أدبية وجدت البيئة المناسبة والمسيبات الدافعة إلى ظهورها ونضوجها.

التمهيد

إن عملية التأثير والتأثر عملية تبادلية تاريخية قديمة حديثة لا تنقطع، فهي تسير منذ بدء التاريخ وعلى جميع المستويات التي من الممكن أن يحياها الإنسان وفي كل الظروف وفي كل الأماكن والأزمان وهذه التبادلية لا تتوقف عند مستوى بعينه إنما نراها واضحة سياسياً واقتصادياً وفكرياً واجتماعياً وأديباً. إن العالم بمساحاته وأزمته لا يستطيع أن يُحدَّ أو أن تفرض عليه قيود تكبل تأثيره وتأثره في أي منحى من مناحي الأنشطة الحياتية وكأنني أراه في هذا أمواج البحر تمتد وتنسحب فيتلاقى السابق منها واللاحق في امتزاج لا يمكن فصله، ساعته تدري أن الحدود لا مكان لها وأن الانفصال أمر محال.

وفن الشعر أحد هذه المناحي التي تؤكد امتزاج الثقافات وتلاقى التجارب في صورة إنسانية واسعة المدى، تظهر في صورة تأثيرية بثقافة شعرية أو اتجاه أدبي أو أسلوب فني لشاعر أو لمجموعة شعراء ينتمون إلى مدرسة ما في عصر من العصور. وهكذا يتلاقى السلف بالخلف في صورة تجديدية ضامنة لخلود أشعارهم، كما يتلاقى الخلف بالسلف في صورة إبداعية تثري أشعارهم وتؤكد أصالتها وتضمن لها بقاء واستمراراً.

وفي مقال للدكتور محمد عبد المطلب عن مفهوم الشعر في القول الشعري تأكيد لهذا التلاقي وذلك التأثير المتبادل وأهميته بالنسبة لخلود الشعر: «إن استهداف الشعرية للخلود كان مصاحباً لقدرتها التأثيرية المتجددة القادرة على مغالبة الحصار الزمني والمكاني، وقدرتها على استصحاب طرفيها: المنتج والمتلقي. لكن الشعرية كانت واعية بالحضور المؤقت للطرف الأول،

ومن ثم فهو أحوج للحدود نصه، وداعية بالحضور المتجدد للطرف الثاني وبالتالي لا بد من إكساب الشعرية قدرة إنتاجية متجددة، معنى هذا أن خصيصة الشعرية الأولى هي التراكم، لأنها لا تعرف الانقطاع، فكل شعرية ابنة شرعية لشعرية سابقة عليها، وبشارة بشعرية أخرى سوف تلتحق بها، ومن هنا يكون خلودها الصحيح»^(١)

ومفهوم التراكمية يقره كثير من الباحثين والنقاد في العصر الحديث فأبي نص لا يمكن أن يكون خلقاً من عدم «أي نص - مهما كان - ليس إلا أركاماً وتكراراً لنواة معنوية موجودة من قبل»^(٢)

هذا التراكم قد نفسره من الوجهة النفسية بأنه وبحسب ما جاء به د. سوييف من نظريات عن اللاشعور أنه ميراث نفسي مثله تماماً مثل الميراث البيولوجي فالإنسانية تنتسب إلى بعضها لا بالصفات الجسدية فحسب بل أيضاً بذلك الانتساب النفسي الواقع في اللاشعور الجمعي بغض النظر عن الحدود المكانية أو الزمانية «اللاشعور نوعان. نوع شخصي والآخر جمعي موروث، ولم يعرف فرويد سوى النوع الأول ولو أن له بضع ملاحظات تدل على أنه كان على بينة من وجود الآخر وراءه. والواقع أن اللاشعور الشخصي يشبه أن يكون جزيرة بارزة وسط محيط واسع عميق، إذا قيست إليه بدت ضئيلة رغم كل ما أضفاه عليها فرويد من تهويل. ذلك أن اللاشعور الجمعي جماع لتجارب الإنسانية، وقد المهدرت إلينا من أسلافنا البدائيين عابرة نفوس الأجداد والأدباء.... لكن يونج يرد على المتعجبين بقوله: إن دروس التطور البيولوجي

(١) مجلة نصوص، ع: ٥٨، ٢٠٠٠م، ص ٤٤.

(٢) د. محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ١٩٨٧م، ص ٨٢.

قد أطلعنا على بقايا جسدية نقلتها الوراثة إلينا من الأسلاف، فلا بأس أن تكون هناك وراثة نفسية أيضاً، وراثة اللاشعور الجمعي، وهو متحد لدى الأفراد جميعاً بغض النظر عن حدود المجتمعات، ومن هنا كانت الروائع في الأعمال الفنية خالدة ولا وطن لها. ذلك أنها إنما تتبع من اللاشعور الجمعي، حيث ينسبط التاريخ فنلتقي الأجيال، فإذا غاص الفنان إلى هذه الأعماق فقد بلغ قلب الإنسانية، وإذا عرض على الناس قسماً من هذا المنبع العظيم عرفوا أنه منهم ولهم^(١)

هذا الشعور الجمعي هو الذي حدا بأدباء محدثين أن يحاكوا أدباء قدامى أمثال محاكاة الإنيادة وعوليس للإلياذة والأوديسة في صورة تحويلية تقوم على نقل الحدث إلى دبلن القرن العشرين وأن فيرجيل في الإنيادة يحكي قصة إيني بوحى من الأوديسة فيجعلها النمط نفسه الذي أوجده هوميورس في الإلياذة والأوديسة. إنها تحويلية أو محاكاةية أو مصطلحات أخرى سنعرض لها فيما بعد، ظهر هذا في الأدب الأوروبي في العصور الحديثة كما ظهر تماماً في الأدب العربي الحديث الذي بدأ المحافظون منه يقلدون ويحاكون الشعراء القدامى ونهجهم للقصيدة والتزامهم بعمود الشعر العربي واقتفوا آثارهم على المستويات المتعددة لعناصر القصيدة وظلت عند العرب في العصر الحديث تسمية هي الأقرب إلى الذوق النقدي هذه المحاكاة أو التقليد. تلك هي المعارضات التي ظلت تحمل الدلالة نفسها في عصرنا.

^(١) د. مصطفى سريفة: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة ١٩٥١م،

«ولقد كان المحافظون وبعض المعتدلين ومن تأثر بهم يلتزمون عمود الشعر العربي ويحافظون على نظام القصيدة وبناؤها الفني، ويتأثرون بالشعراء القدماء، تأثراً شديداً في الألفاظ والأساليب والمعاني والأخيلة، وفي المحافظة على الوزن الواحد والقافية الواحدة للقصيدة، وكثرت المعارضات الشعرية، فشوقي يعارض الحمصري والسبحري وابن زيدون وغيرهم، وحافظ يعارض البحتري وأبنا نواس وغيرهما من الشعراء، بل أخذ يقلد ابن أبي ربيعة في شعره القصصي»^(١)

وتسوق نموذجاً لهذا التقليد أو المعارضة.

فقد عارض شوقي أبا الحسن الحمصري الضرير المتوفي في الأندلس سنة ٤٨٨هـ في قصيدته التي مطلعها:

يا ليلُ الصَّبِّ متى غَدُه أفسى بام السَّماة موعده
فقال شوقي:

مَضْنَاكَ جَفَاءَ مَرْقَدُه ويكاه وَرَحْمَ غَسَوْدُه

وتبعه في ذلك جملة من الشعراء أغروا بمعارضة هذه القصيدة، فحذا نظمها إسماعيل صبري:

أقرب من ذلِّ غَدُه فالليل عمرد أسودُه

ثم ولي الدين يكن:

الحسن مكائك مُعَبَّدُه واللحظ فسوادي معمَّدُه

^(١) مجلة أبوللو: م: ١، مكتبة الأسرة، ٢٠١٣م، ص: ١٢.

وتتلاههم في هذه الاحتفالية من معارضة (با ليل الصب) الشاعر الأمير
نسيب أرسلان.

مُضْنَاكَ عَصَاهُ تَجْلُدُهُ هَلْ أَنْتَ بِعَطْفِكَ مُنْجِدُهُ

ومن قبل أولاء كان البارودي الذي عكف على دراوين القدماء
وهضمها درساً وحفظاً حتى أصبحت ضمن ملكاته غير منبت عنها. وهذا
النوع من النشاط الإبداعي النقدي في الوقت نفسه (المعارضات) نشاط أدبي أو
فن له جذوره التي ستفرغ لها في موضعها حيث يحين الحديث عن تاريخ
المعارضات، ويؤكد محمد قابيل هذا القول: «وما كان البارودي بدعاً في ذلك
فقد سبقه كثير من شعراء الأندلس على اختلاف مراتبهم واعتمدوا في مد الملكة
وتقويتها على دراوين المشاركة، فافتلدوا مكنونها وتوفروا عليها دراسة
وتحصيلاً. ولم يعد موضوع غرابة أن يذيع الشعر في الأندلس ذبوعاً لم يقتصر
على فئة بعينها وإنما تناول الطبقات كافة من الملوك إلى السوق ووقع لأكثرهم
المعنى النادر واللفظ الساحر»^(١)

(١) مجلة أبوللو، م: ١، ص: ٨.

الباب الأول

المعارضات مدخل نظري

الفصل الأول

المؤثرات المشرقية

إن الفتح العربي الإسلامي لبلاد الأندلس كان فتحاً ثقافياً منيفاً من الهدف الرئيس وهو نشر الإسلام في هذه البقعة من أواسط المعمورة، فكان لزاماً على العرب الفاتحين نشر الثقافة العربية والإسلامية، وكان طبعياً أن يتلقى الأندلسيون هذه الثقافة ويتأثروا بها وتتمكن منهم ويتمكنوا منها بحيث تصبح هي لغة العلم والفكر والفلسفة والأدب.

ولما كان الأندلسيون مفطورين على النباهة في تلقي العلوم؛ فإننا نراهم وقد استجابوا لهذه الثقافة في وسيلتها الأولى وهي اللغة العربية استجابة كبيرة. وما كان لأهل الأندلس أن يصيروا أدباء إلا بهذا الكم الهائل من محصلات دروسهم للثقافة العربية وبخاصة شعرها ونثرها. ويشير ابن خلدون إلى هذه المسألة بقوله:

«وأهل الأندلس أقرب منهم إلى تحصيل هذه الملكة بكثرة معاناتهم وامتلأهم من المحفوظات اللغوية نظماً ونثراً وكان فيهم ابن حيّان المؤرخ إمام أهل الصناعة في هذه الملكة ورافع الراية لهم فيها، وابن عبد ربّه والقسطلبي وأمثالهم من شعراء وملوك الطوائف لما زخرت فيها بحار اللسان والأدب»^(١) وقد تعرض ابن خلدون في أكثر من موضع في مقدمته إلى أثر مدارس العربية وثقافتها في بدايات تلقي الثقافة العربية الوافدة على أبناء الأندلس، وأشار إلى أهمية التعليم المتخصص - التعليم الثاني - في صقل الموهبة.

(١) ابن خلدون: المقدمة، ت. د. علي عبد الواحد، ط. نهضة مصر، ١٩٨١م، ج ٢: ١٢٩٣

«أما أهل الأندلس فأفادهم التفنن في التعليم وكثرة رواية الشعر وانتمسك ومدارسة العربية من أول العمر حصول ملكة صاروا بها أعرف في اللسان العربي، فكانوا لذلك أهل خط وأدب بارع أو مقصر على حسب ما يكون التعليم الثاني من بعد تعليم النصي»^(١)

وقد أكدت هذا المفهوم الدكتورة حسناء بوزوينة في حديثها عن أثر التعليم منذ بواكير الدولة الأندلسية في استمرار الشعر العربي حتى في نهايات هذه الدولة، حيث قالت: «نوعية المواد الملقنة لها أثرها الكبير فيما يكتسبه الطالب من ملكات، وكذلك في تكوين شخصيته الفكرية والأدبية ولاسيما إذا لم يقتصر على المراحل الأولى من التعليم»^(٢)

وقد أشار الدكتور شوقي ضيف إلى منزلة اللغة العربية التي وصلت إليها في نفوس أهل الأندلس بحيث أصبحت وسيلة التعبير المناسبة لما يدور في قرائحهم وما يعتمل في جوانبهم حيث يقول:

«وأصبحوا يتخذونها للتعبير عن عواطفهم ومشاعرهم، وقد عاشوا يقلدون نماذجها المشرقة، ويتحدون بها كأنها جزء من حياتهم ومعتقداتهم»^(٣)

ولم يكن المسلمون فقط من أهل الأندلس هم من كان لديهم هذا الامتداد لتقبل هذه الثقافة، ولم يكونوا وحدهم الذين تأثروا بها وأفادوا منها، فقد عكف عليها اليهود ليثروا بها معجمهم وليفيدوا من علومها طرائق ومناهج وأساليب تعبير فقد «لاحظ اليهود التشابه بين اللغة العبرية واللغة العربية

(١) المصدر السابق ٥٣٩

(٢) د. حسناء بوزوينة الطرابلسي: حياة الشعر في نهاية الأندلس، ط. الأولى، دار محمد علي الحامي، تونس ٢٠١١م: ٦١

(٣) د. شوقي ضيف: ابن زيدون، دار المعارف - مصر ط ٣: ١٢.

واستفادوا من الأصول اللغوية العربية لفهم ودراسة لغة كتبهم المقدسة، وسجلوا أسس النحو العبري وقواعده، وعن طريق التقليد والمماثلة مع اللغة العربية استطاعوا أن يثروا المعجم العبري بل بدأوا في كتابة أدب عبري على غرار الأدب العربي الوسيط بأنواعه الأدبية وتقنياته الفنية^(١)

وتعدى الأمر عند المسيحيين عما وقف عنده يهود الأندلس فنراهم يهجرون لغتهم اللاتينية حتى في مراسم ديانتهم التي كانوا يقيمونها واستبدلوها باللغة العربية مما يوضح إلى أي مدى تغلغلت اللغة العربية وثقافتها في نفوس الأندلسيين. ونعود إلى د. شوقي ضيف^(٢) ونغن لا نصل إلى القرن الرابع الهجري في الأندلس حتى نجد المسيحيين هناك يهجرون اللاتينية في طقوسهم الدينية، ويستخدمون العربية مكانها. وهذا معناه أن اللغة العربية انتصرت هناك، ودخل أهل الأندلس، كما دخل أهل الأقاليم الأخرى، في نطاقها، فأصبحت لغتهم الأدبية^(٣)

وعلى ذلك فقد بدأت الأندلس ترسم خطى المشرق العربي وتقيم على أسس حضارتها مستعينة في إرساء هذه الحضارة بالأصول العربية التي استوطنتها مع الفتح أو وفدت عليها وأقامت فيها فكان أمراً طبيعياً أن تنتقل الثقافة المشرقية وتجد لها سوقاً رائجة في تلك المناطق، وقد أشار الأستاذ ليفي برونفسال إلى أن هذا الشكل من التأثير^(٤) من خصائص الحضارة الأندلسية التي لازمته إلى منتصف القرن التاسع الميلادي أن تتمسك تمسكاً شديداً بالتقاليد الشامية، ولم يزد هذا التمسك إلا قوة حين ولي أمر المغرب الأندلسي

(١) ماريأ خسيوس: الأدب الأندلسي، ت.د. أشرف دعدور، طبعة المجلس الأعلى للثقافة، الشروع

القومي للترجمة، ١٩٩٩م: ٢٢

(٢) شوقي ضيف ابن زيدون ١١

الإسلامي الأمير الأموي عبد الرحمن الداخل. ومن الطبيعي ألا ندهش إذ نرى في أرض الأندلس من أول الأمر أرستقراطية عربية معتزة بأصلها مكبرة له، تحافظ على مثلها الشرقية وتنقل إلى المغرب كل شيء من عاداتها القديمة حتى عصبيتها القبلية، فيصبح الشعر فيها صورة دقيقة من الفن الشعري العربي في القرنين الأولين للإسلام^(١).

وقد انطبعت الأندلس إلى حد بعيد بثقافة بغداد بعد ثقافة الشام وكان ممن مثلوا هذه الثقافة شخصيات لها أثرها في المجتمع الأندلسي ممن وفدوا عليها واستحدثوا فيها ما كان الأندلسيون يرحبون به كنوع من الترويح والتسلية بعد عناء تدارس العلوم وتلقي المعارف. ومن أشهر هذه الشخصيات الموسيقي العراقي الشهير زرياب^(٢).

إن التبادل الثقافي عاش عهده الزاهر في بداية الدولة الأندلسية ممثلاً في وفود المثقفين الأمويين على الأندلس الذين حملوا في جعباتهم زخائر الكتب الشرقية وكل ما هو جديد من المصنفات في شتى العلوم والآداب، كما كان ممثلاً في عودة البعثات التي زارت المشرق العربي ناقلة إلى الأندلس أسس حضارتها الجديدة لا وليس من شك في أن شعلة الثقافة الأندلسية ذكت عند قدوم كثير من

(١) أ. ليفي بروفنسال: أدب الأندلس وتاريخها، ترجمة محمد عبد الهادي شعيرة، المطبعة الأميرية ١٩٥١م: ٥.

(٢) وقد أشارت د. ماريا خسيوس إلى هذا وكان زرياب هو الموسيقي الأكثر شهرة في بلاط عبد الرحمن الثاني، وكان من مدرسة بغداد وهو الشخصية التي كانت نموذجاً للأناقة في قرطبة في أواسط القرن التاسع، ولا ترجع شهرته إلى تجديداته الموسيقية التي ساهم بها عندما أضاف وتراً خامساً إلى العود. على سبيل المثال - إنما ترجع أيضاً إلى كونه هو الذي جلب وأدخل إلى الأندلس الطرائق أو الأشكال البغدادية في الثياب، وتصنيف الشعر، وفنون الغناء... إلخ على نحو صار معه زرياب رمزاً لجعل ثقافة قرطبة أشبه بثقافة بغداد.

الأمويين وأشياعهم الذين كانوا على قدر كبير من الثقافة، وليس من شك أيضاً في أن رفودهم على الأندلس وطاً للثقافة سبيل الانتشار والذيع، وأضف إلى هذا كله رجوع أول بعثة أندلسية درست بالشرق من بينها يحيى بن يحيى الليثي راوي موطأ مالك رضي الله عنه (ت سنة ٢٣٤هـ) وعبد الملك بن حبيب السلمى عالم الأندلس كما يسميه المقرئ (ت سنة ٢٣٨هـ) وغيرهما من الذين حملوا معهم النسخات المشرقية. فتعرف الأندلسيون على كتب شرقية في اللغة ككتب الأصمعي والكسائي وإمام المدرسة النحوية الكوفية والفراء وفي العروض والنقد ككتب الخليل وابن قتيبة ويجدر بنا أن نذكر في هذا الصدد تشجيع الأمراء والخلفاء للنهضة العلمية والأدبية وما نقله أبو علي القالي من كتب في الأدب للجاهليين والأمويين، كشعر النابغة الذبياني والأعشى وشعر ذي الرمة والخطيئة وجميل والأخطل ومجموعات شعرية كالمفضليات كل ذلك كان له أثره العظيم في عقول المثقفين^(١)

وتشهد المراحل الأولى لقيام دولة إسلامية في الأندلس رحلات متتابعة لقوافل الكتب المشرقية المهاجرة كتب يحملها المختصون وغير المختصين، كتب لا تنحصر في فرع معين من فروع المعرفة ولا في لون بعينه من ألوان الأدب وقد ألح إلى هذا الأستاذ الدكتور إحسان عباس حيث قال: ولم تنقطع هجرة الكتب المشرقية في شتى العلوم. فادخل الكرماني (ت ٤٥٨) رسائل إخوان الصفا إلى الأندلس لأول مرة. وجلب تاجر عراقي نسخة من كتاب القانون لابن سينا قد بولغ في تحسينها، فأتحف بها أبا العلاء بن زهر تقريباً إليه. وهاجرت إلى الأندلس أيضاً كتب الفارابي وديوان المتنبي ومقامات الحريري... أما كتب

(١) د. محمد منتصر الريسوني: الشعر النسوي في الأندلس، دار مكتبة الحياة، بيروت - لبنان: ٣٦.

المعري التي وصلت الأندلس فقد دون ابن عبد الغفور ثبناً لها في كتابه أحكام
صناعة الكلام^(١)

ويؤيد الدكتور شوقي ضيف هذا الرأي ويؤكد كحقيقة ثابتة فيقول:
«وليس هناك كتاب أدبي ولا رسالة نثرية ولا ديوان، ليس من كل ذلك عمل
جيد إلا نقلوه إلى بلادهم فور ظهوره في المشرق، وما نقلوه في حياة أصحابه
البيان والتبيين ورسالة التريب والتدوير للجاحظ وديوان أبي تمام والمثنبي وسقط
الزند واللزوميات ورسائل بديع الزمان ومقامات الحريري. ومنذ القرن الرابع
لحس بنشاط أدبي هائل، يبلغ هذا النشاط أقصاه في عصر ملوك الطوائف، إذ
يجمع كل ملك حوله أكبر عدد ممكن من الأدباء والشعراء ليباهي بهم وينافس
فيهم من حوله من الملوك والسلاطين، وراجت في أثناء ذلك أسواق النثر
والشعر، وتعددت هذه الأسواق، ففي كل مدينة كبيرة سوق، وفي كل مدينة
معرض لأخر ما أحدث الكتاب والشعراء من نماذج»^(٢)

وإذا اجتمعت لانتشار الشعر في الأندلس جميع الأسباب التي تقيمه
وتعمل على ازدهاره وتوسع دائرته فإنه من المألوف أن تجد كل أندلسي شاعراً
الحاكم والمحكوم الخاصة والعامة الحضري والريفي حتى ليرقى الشعر بصاحبه
كل مرقى وينزله أسمى منزلة «ولقد افتتن الأندلسيون بالشعر افتتاناً عظيماً
فشغل به الخاصة والعامة على السواء. فكان الملوك والأمراء وعلية القوم
يقرضون الشعر ويتساجلونه ويحجزون عليه الصلوات، كما كان العامة يهتزون له
وينظمون على اختلاف مراتبهم وتباين طبقاتهم، حتى الخدم والجواري
وعصابات اللصوص والفئاك كانوا يقرضونه في شتى المناسبات.

(١) د. إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، دار الشروق - عمان.

١٩٩٧م: ٤٧.

(٢) ابن زيدون: ١٢.

وكان الأدب كفيلاً برفع صاحبه إلى أسمى الدرجات، وكتب الأدب والتاريخ خاصة بشئى الروايات في هذا المصمار، وحسبنا ما رواه القزويني في حديثه عن مدينة شلب «قل أن ترى بمدينة شلب من أهلها من لا يقول شعراً ولا يعاني أدباً، ولو مررت بالفلاح خلق فذانه وسألته عن الشعر لقرض من ساعته ما اقترحت عليه وأي معنى طلبته منه. واشتهر بعض الأميين بقرض الشعر مثل ابن جامع الصبّاغ ويحيى القصاب، وكانت أبيات من الشعر كفيلاً بالتجاوز عن كل ذنب ونسيان كل إساءة، حتى إنهم كانوا أمام روعة الشعر وفنتته يغضّون أحياناً عن إقامة بعض الحدود»^(١)

وما كان للشعر أن ينتشر في الأندلس ذاك الانتشار وأن يبلغ تلك المكانة لولا انشغال الأندلسيين بكتب الأدب المشرقية ودواوين شعرائهم يتدارسونها ويشرحونها ويحتذونها ويقتفون أثرها اقتباساً وتضميناً، وثم أعلام للشعر المشرقي برزت ولعت في سماء المعنيين بالشعر في الأندلس فاهتموا بدواوينهم اقتناءً وتحليلاً واقتباساً ومعارضة وحلاً لمنظومهم، ومن أبرز أولاء الأعلام المتنبّي وأبو تمام.

«فقد عرفت الأندلس شعر المتنبّي في وقت مبكر وذلك بوسائط متعددة، فقد نقله إليها أول مرة زكرياء بن بكر المعروف بابن الأشج (٣١٠ - ٣٩٣هـ) وكان قد رحل من الأندلس إلى المشرق فلقى أبا الطيب بمصر وأخذ عنه شعره رواية، ولجد سند هذه الرواية بين أحد عشر سنداً أثبتتها ابن خلدون في فهرسته، وثمة أندلسي آخر شافه المتنبّي في مصر أيضاً وأدخل شعره إلى الأندلس وهو أبو عبد الله محمد بن قادم القرطبي»^(٢)

(١) ابن زبدون مقدمة الديوان، ت. علي عبد العظيم، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٥٧م، ٢١٠.

(٢) د. محمد بن شريف: أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة، دار الغرب الإسلامي - بيروت: ٩٨.

رقد أمثلاث بعض الخزائن العلمية بأعداد وفيرة من نسخ المتنبي مما يدل على هذا الاهتمام الذي حظي به ديوان المتنبي «خزائن المنصور السعدي العلمية كانت تحتوي على نسخ متعددة من ديوان المتنبي كلها عتيقة ومنسوبة ومرورية ومجازة»^(١) «لم يحظ ديوان من دواوين الشعر القديم بمثل ما حظي به ديوان المتنبي من حيث الاهتمام بشرحه والعناية بتفسيره، وقد تجاوزت شروحه الأربعين شرحاً، يقول ياقوت: «ولم يسمع بديوان شعر في الجاهلية ولا في الإسلام شرح هذه الشروح الكثيرة سوى هذا الديوان»^(٢)

ولم يكن اهتمام الأندلسيين بديوان المتنبي مقصوراً على التثبت من أسانيده أو التعرض له بالشروح والدراسات، بل تعدى ذلك إلى انقسام النقاد حوله مناصرين ومناهضين وهم في ذلك متأثرون بما قام حول الرجل من معارك نقدية شرقية «وأما الأندلس فقد وصل إليها التراث الذي أسفرت عنه المعركة النقدية حول المتنبي في المشرق، سواء فيه ما ألفه خصومه أو ما كتبه أنصاره»^(٣)

إن أبا الطيب أصبح المثال الشرقي المحتذى والذي لا يقدر أي شاعر أندلسي أن يفك إسهار سطوته على ثقافته الشعرية وكما يقول ابن شريفة برعي أو بدون وعي وبحسب تعبير الأستاذ غرسيه غومت «عبادة المتنبي عندما أشار إلى هذا التأثير البعيد بشعر أبي الطيب لأن الأندلس لم يتخلف عن بقية العالم العربي في عبادته للمتنبي، ولقد حدث هذا في زمن مبكر جداً، بل يمكن القول إنه حدث والشاعر نفسه على قيد الحياة، وعندما نقرأ ديواناً أندلسياً، أو مختارات من الشعر الأندلسي، نلاحظ في بعض الحالات، ونظن في حالات أخرى، أن

(١) المصدر السابق: ١٠٧

(٢) نفسه: ١٠٨.

(٣) نفسه: ١٢٩

وراء هذا الشعر تكمن أفكار وصور فنان الكوفة العظيم. وفي الحقيقة عندما نجد أديباً علامة كابن بسام في كتابه «الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة» يعلق على القصائد، ويشير إلى ما سبقت به، نجد اسم المتنبي يتردد بكثرة، بين أهم من احتذاهم الشعراء، وعلى نحو لم يسبق إليه، والإشارة إلى شاعر سيف الدولة، وذكر آرائه، تظهر إعجاباً صادقاً به منقطع النظير، وقد استمر هذا الإعجاب حتى لحظات احتضار الشعر الأندلسي في إسبانيا^(١).

وما أدل على الإعجاب الذي حظي به أبو الطيب والتوقير الأدبي الذي قدم له قدر ما سجله ابن شهيد في رسالته التوابع والزوابع «فقال لي زهير: ومن تريد بعد؟ قلت له: خاتمة القوم صاحب أبي الطيب، فقال: أشدد له حياز بك، وعطر له نياميمك، وانثر عليه نجومك»^(٢).

ويجدر بنا في هذا المقام أن نسجل بعض المقولات التي احتفت بالمتنبي وأبرزت مكانه بين الأندلسيين شعراءً ونقاداً.

«وأما المتنبي فقد شغلت به الألسن وسهرت في أشعاره الأعين، وكثر الناسخ لشعره والأخذ لذكره، والغائص في بحره والمفتش في قعره عن جمانه ودره»^(٣) «قلت فالكندي أبو الطيب؟ قال ذو الطبع الصيب، والكلم الطيب، ألم يتقدم ذكره، وشهر عرفه ونكره، لمجت بأمثاله الأفواه، وعذبت بأشعاره الأمواه»^(٤).

(١) غريبه غوث: مع شعراء الأندلس والمتنبي، ت. د. الطاهر أحمد مكي، دار المعارف: ١٩٨٣ م: ١٦.

(٢) ابن شهيد. التوابع والزوابع، ت. بطرس البستاني، دار صادر - بيروت: ١٩٨٠ م: ١١١.

(٣) ابن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ت. د. إحسان عباس، دار الثقافة بيروت،

١٩٩٧ م، ق ٤ م ١: ١٦٤.

(٤) السريسي: المقامات اللزومية، ت. د. بدر ضيف، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٩ م: ٧٥.

«كان المترسلون أيضاً يستشهدون بشعره أو يعمدون إلى حله ونثره، والأمثلة في الذخيرة أو غيرها كثيرة، وما هذا كله إلا لأن القوم كانوا يستظهرون ديوان المتنبي ويتمثلونه، ويمجدون فيه ما يسعفهم في التعبير عن أغراضهم ومواقفهم، وقائمة الذين كانوا يحفظون الديوان طويلة، وفيهم الطبيب كابن زهر والفيلسوف كابن رشد والفقيه كابن عربي، والمؤرخ كابن خلدون، والأديب كالبياضي وغيرهم»^(١)

ومثلما حظي ديوان أبي الطيب بهذه المكانة في نفوس الأندلسيين فقد نال قرابة منها شعر أبي تمام فعرفوا أشعاره وأقبلوا عليها وانتشرت وذاعت بينهم ذيوهاً واسعاً وكان لهذا عدة مظاهر كما كان للمتنبي وأشعاره: فأقبل الأندلسيون على أشعار أبي تمام دراسة وشرحاً ونقلهاً وموازنة ومعارضة أما الأندلس وأهلها فقد عرفوا أبا تمام ووصل إليهم شعره في حياته وفتوا به، وشغلوا بفسنه وصنعتة: وأدرك لديهم من القبول والخطوة ما لم يدركه إلا المتنبي بعد ظهوره»^(٢)

ولم تقتصر مظاهر الانتشار عند ما سبق بل إن أبياته وأشطاره التي ضمنت نظماً ونثراً في ثنايا الرسائل الإخوانية والديوانية وفي تضامين الكتابة الأندلسية والمغربية على العموم، وهذا باب كبير لا سبيل إلى تتبعه على حسب قول ابن شريفة. فقد درس الدكتور أمّين ميدان أثر المتنبي في مترسلي الأندلس في بحث بعنوان: المتنبي ومترسلو الأندلس في القرن الخامس الهجري، لإصدار خاص، مجلة كلية الآداب بالمنصورة، أغسطس ٢٠٠٠م.

(١) أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة: ١٥٢

(٢) أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة: ١٠.

بل إن آثار أبي تمام بلغت شأواً بعيداً عندما أصبح وصفه للطبيعة موضع تقليد من أهل الأندلس لنرى إلى أية درجة وصل الإعجاب بهذا الشاعر مما أثار استغراب عديد من الأدباء والنقاد مثل الدكتور إحسان عباس الذي يقول: «ومن أغرب الأمور أن يكون شعر أبي تمام محركاً في وصف الطبيعة وأنموذجاً للأندلسيين في هذا المقام»^(١)

كما يشير إلى هذا البهيمي في حديثه عن وصف الطبيعة في الأندلس فيقول: «ومن أهم ما صار فيه الشعر قدماً على يد أبي تمام»^(٢)

ويتحدث ابن شريفة عن اهتمام الأندلسيين بحماسة أبي تمام والتي بلغت درجة لم يصل إليها شاعر مشرقى «عني الأندلسيون المغاربة بروايتها وحفظها، وما أكثر ذكرها في تراجم الأعلام، وقد يكون غريباً بالنسبة إلى وقتنا أنها كانت من المقررات الابتدائية، كما أنهم عنوا بشرحها وتأليف حماسات على طريقته»^(٣)

ونستطيع من خلال الفقرة السابقة أن نقف على مستوى التعليم في الأندلس مما يؤيد ما بدأناه في هذا الفصل من ارتفاع مستوى التعليم وأثر ذلك في تمكن أهل الأندلس من الثقافة العربية.

ولنا أن نعمل مع المسيل حيث يميل إذ اعتنى ابن شريفة بتحديد مظاهر عناية الأندلسيين بأشعار الطائي أبي تمام «أولهما يتجلى في المعارضة التي

(١) د. إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة لوطية، دار الشرقي- عمان، ١٩٩٧م: ١٠٠

(٢) نجيب عماد البهيمي: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، مطبعة السنة المحمدية- القاهرة، ١٩٦١م: ٤٩٩.

(٣) أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة: ٧٨

وقد روى الأعلام الشنمري (ت ٩٧٦هـ) حماسة أبي تمام وحققها الدكتور مصطفى عليان في جامعة أم القرى سنة ١٩٦٣هـ.

أصبحت ظاهرة عامة في شعر الأندلس والمغرب، ويمكن القول بأن معارضة أبي تمام بدأت مع جيل ابن عبد ربه، فقد حذا هو وشعراء عبد الرحمن الناصر حذو أبي تمام في بناء القصيدة، ولا سيما قصيدة المدح التي يشتمل القسم الأخير منها على نعت القصيدة ومدحها، ويعتبر أبو تمام الشاعر المبرز في هذا المنحى كما يقول الشربشي في شرح المقامات، وقد أعجب ابن عبد ربه بشعر أبي تمام في وصف القلم وعارضه بشعر له في الموضوع نفسه، وأورد مختارات من شعره في العقد الفريد، وكان استشهاد به في مختلف أغراض كتابه وموضوعاته يدل على حفظه وتمثله كما يدل على أنه غدا مألوقاً في البيئة الأدبية الأندلسية يومئذ. والمظهر الثاني أن شعر أبي تمام كان كعامة الشعر القديم والمحدث من المحفوظ الذي تجرى ألفاظه ومعانيه على السنة الشعراء وأقلام الكتاب في الأندلس والمغرب وكانوا لا يستطيعون التخلص من تأثيره حينما يكتبون أو يشعرون، ومن هنا لمجدهم يقعون على معانٍ وصور وصيغ سبق إليها أبو تمام، وقد شغل بعض دارسي الأدب وشرّاح الشعر بهذا الموضوع في الأندلس وتناولوه في إطار السرقات، وهو الأسلوب المعهود في الدرس الأدبي يومئذ^(١)

وبعد، فإننا قلنا على أثر هذين الشاعرين على سبيل المثال لا الحصر لتبين مدى تأثير الشعر المشرقي في الثقافة الأندلسية ومدى إقبال الأندلسيين على هذه الثقافة الواحدة من المشرق ومظاهر هذا الإقبال، وعلى أية حال فإننا لا نقصر هذا الأثر على جانب النظم فإننا بنظرة سريعة للمؤلفات الأندلسية في باب الأدب وأحواله وأعلامه وتاريخه نستطيع بكل يسر أن نرى بوضوح أثر الأدب المشرقي في النثر ومؤلفاته في العهود المختلفة للدولة الأندلسية ولنضرب

(١) أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة: ٥٦.

بذلك بعض الأمثلة ونشير بعض الإشارات، فما جاء في نفع الطبيب مثلاً من أسماء شعراء المشرق وأشعارهم تضيئاً واقتباساً ومعارضة ما يشبر إلى مدى الاتكاء على أشعار المشاركة والإعجاب بها ومن هؤلاء المذكورين على سبيل المثال: المتنبي، أبو تمام، زهير، المعري، ابن الرومي، امرؤ القيس، الشريف الرضي، ذو الرمة، حسان بن ثابت، بشار بن برد، الأعشى، الشعاع، أبو نواس، البحتري، أبو ذؤيب الهذلي، متمم بن نويرة، دريد بن الصمة، أبو فراس الحمداني، الكمي، جميل بثينة، الخلمس، الخطيئة، عنتره. كذلك ما جاء في المن بالإمامة لابن صاحب الصلاة مع كونه سجلاً تاريخياً بالدرجة الأولى فمن الأسماء التي نقرأها بين طياته. الصمة ابن عبد الله، الخنساء، أبو تمام، ابن الرومي، مهيار.

كذلك ما ضمّه كتاب أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض من أسماء مشاهير شعراء العرب أمثال المتنبي، حسان، أبي نواس، الخطيئة، أبي العتاهية، البوصيري، السابعة، الفرزدق، الصمة القشيري، أبي العلاء المعري، امرؤ القيس، قيس بن ذريح، كما يحيل إلى بعض الكتب النقدية مثل البيان والتبيين ويذكر آثار العرب وأيامهم ومشاهيرهم وصفاتهم وكناهم ومأثوراتهم وعلماءهم وكتبهم وأسماء مواضعهم ونبأاتهم... وغير ذلك.

أضف إلى ذلك ما حوته هذه الكتب وغيرها من أقوال للرسول صلى الله عليه وسلم ولعلي بن أبي طالب وما اشتهر من كلام الأصمعي والجاحظ وآرائهم كما حوت العديد من الأمثال والحكم والوصايا العربية.

وثمة لون آخر من ألوان هذا التأثير ويتمثل هذا اللون في السير على نهج المشاركة في التأليف اختياراً للموضوعات وتبويهاً مثلما صنع ابن عبد ربه في كتابه العقد الفريد، فقد نسجه على طريقة عيون الأخبار حتى إنه جعله في

صورة مشرقية شكلاً ومضموناً فلم يحو هذا المصنف تواليف عن الأندلسيين بل جعله عن المشاركة بشكل يكاد أن يكون مطلقاً لولا هذه الأشعار الخاصة به التي ضمنها جواهر عقده، ويذكر محمد التونجي في الجزء الأول عبقرية صاحب العقد في تأليفه كتاب شرقي لا أثر للأندلسية فيه. «ولحن حين نتعرض لكتاب العقد لا يعني أننا نسجل كتاباً أندلسياً، بل نسجل أثر أدب المشرق في أدب المغرب ولولا شعر ابن عبد ربه لما وجدنا شيئاً أندلسياً في الكتاب، ولقد اطلع ابن عبد ربه على كتاب عيون الأخبار فأعجب به وبطريقته. فأراد أن يصنع كتاباً للأندلسيين على نسق كتب المشاركة، فجعله قدوته ومعلمته، غير ناس شخصيته»^(١)

ويذكر في موضع آخر أن مضمونه لم يختلف عن مضامين كتب المشاركة في التأليف «إن كتابه لم يختلف عن مضمون كتب المشاركة، ولم يستشهد بشعر الأندلسيين وأخبارهم شيئاً، إلا ما أتى به من شعره من باب المباهاة والمضاهاة»^(٢) ثم نجده يصرح بالهدف من صناعة الكتاب «وكان هدفه حب اللحاق والسباق والتفوق، وقد فعل، وعلى هذا اتفق الناقدون وأجمعوا»^(٣)

ومن هؤلاء الكتاب من عارض التصانيف المشرقية خاصة تصانيف أبي العلاء ومنهم أبو الربيع بن سالم. «وجهد النصيح في معارضة المعري في خطبة النصيح... ومفاوضة القلب العليل ومنابذة الأصل الطويل بطريقة أبي العلاء المعري في ملقى السبيل»^(٤)

(١) ابن عبد ربه: العقد الفريد، ت. أحمد أمين والزين والإياري، القاهرة ١٩٥٣ م: ١٤

(٢) ابن عبد ربه: العقد الفريد: ١: ١٥

(٣) نفسه ١: ١٦.

(٤) لسان الدين بن الخطيب: الإحاطة في أخبار غرناطة، ت. محمد عبد الله عنان، الخالجي-القاهرة، ١٩٧٧ م: ٤: ٩٧.

ومنهم عبد الغفور الذي ترسم خطى المعري خطوة خطوة في الصاهل والشاحج وفي سقط الزند وخطبة الفصيح ويذكر د. إحسان شيتاً من هذا في حديثه عن هذه الألوان من الاحتذات بالطرائق المشرقية في الكتابة «إن ابن عبد الغفور الكلاعي كان قد تذاكر هو وصاحب له ما لأبي العلاء من تواليف بدیعة، فقال صاحبه: إن أبا العلاء لا يجاري ولا يباري ولا يعارض في واحد منها؛ فأحب عبد الغفور أن يثبت تفوقه فكتب رسالة الساجعة والغريب معارضة لرسالة الصاهل والشاحج لأبي العلاء، ثم عارضه بتأليف سماه ثمرة الأبواب مضاهياً بذلك سقط الزند وعارضه في خطبة كتاب الفصيح وهذا جهد معجب واحد من المعجبين بأبي العلاء؛ وهناك آخرون غيره منهم ابن أبي الخصمال الذي عارضه في «ملقى السبيل» والسرقسطي الذي تأثر خطاه في المقامات فبناعا على لزوم ما لا يلزم، وتأثر به ابن خفاجة من حيث الشكل حين استعمل اللزوم في شعره وليس من السهل أن نمثل على تأثر الأندلسيين بالمبنى الشعري عند أبي العلاء فإن سقط الزند الذي استأثر باهتماماتهم فيه الشيء الكثير من أثر المتنبي نفسه^(١)

ومنهم ابن زيدون في جانبه النثري فقد كتب رسالته الهزلية على غرار صنع الجاحظ في التربيع والتدوير.

ولم يقتصر اتباع الجاحظ على موضوعاته إنما اتبعوه أيضاً في أسلوبه الساخر الهزلي على ما بدا في رسالته التربيع والتدوير، ومنهم عبد الله بن مسعود وأحمد بن عباس الكاتب وابن زيدون ولم يكن الجاحظ فقط هو الذي تأثر به الأندلسيون في سخريته وتهكمه فقد وصلت إليهم كما يذكر ذلك

(١) تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمراطين: ٩١.

د. إحسان عباس «هزليات أبي الشمقمق وأبي الرقعمق، وأحياناً مجونيات ابن سكر، وابن حجاج، ففتح ذلك لهم باباً واسعاً من الاتباع، وأصبحت طريقة الجاحظ في السخرية مطلباً يحاولون بلوغه»^(١)

إن كثرة النماذج والتواليف الثرية التي وصلت الأندلس أتاحَت فرصة كبيرة للاحتذاء والتقليد «اتسعت النماذج التي أصبح النثر الأندلسي قادراً على عماكانها وتعددت إذ أصبح التراث المشرقي لدى النثر الأندلسي يضم طرائق سهل بن هارون والجاحظ وكتاب القرن الرابع وبخاصة بديع الزمان، ثم رسائل المعري ومقامات الحريري، وفي باب الخطب أصبحت خطب ابن نباتة هي النموذج الرفيع الذي يحتذى، وكاد كل كاتب يجد أنموذجه المفضل لدى واحد أو غير واحد من كتاب المشاركة. ولكن لا ينكر استقلال الكتاب الأندلسيين في الجزئيات ومحاولتهم التجديد في اختيار الموضوعات»^(٢)

وإذا كان التأثير الأندلسي بالشرق قد استمر منذ بدأ الدولة إلى آخريات أيامها، فقد تفاوتت درجاته من عصر إلى آخر حسب الظروف السياسية والثقافية الخاصة بالغرب الأندلسي تارة أو بالشرق العربي تارة أخرى، فقد ازدهر في عصور وخبأ سناه في عصور أخرى وقد التفت غارسيا غومث إلى هذا التأثير بالشرق على مر العصور الأندلسية فيما يلي.

(١) تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين: ١٢١.

(٢) نفسه: ٢٢٨.

عصر الإمارتين:

وقد ذكر عنه: «ولقد كان الشعر العربي في الأندلس في ذلك الحين صدى خافتاً لما كان يتردد في جوانب المشرق الأقصى من شعر، ولكن أصوله ثبتت في التربة الأندلسية نتيجة لعاملين أحدهما بعيد عن الآخر كل البعد. أولهما ما أولاه إياه بعض أمراء الأندلس (كالداخل والناصر وأمرء بني أمية عامة) من العناية، وما صرفه إليه بعض رؤساء العرب من اهتمام (مثل سعيد بن جودي الزعيم العربي الشجاع الطائر الصيت) فقد كان أولئك وهؤلاء ينفسون بالشعر عما يثقل صدورهم من هموم»^(١)

عصر الخلافة:

وقد قال عنه: «ولقد عرف الأندلس على أيام الناصر (٣٠١ / ٩١٢ - ٣٥٠ / ٩٦١) دواوين المتنبي وغيره من أئمة التعريض العربي القديم المحدث، وعلى بلاط مقر ذلك الخليفة العظيم عبد الرحمن الناصر وابنه الحكم المستنصر العالم الجماع للكتب (٣٥٠ / ٩٦١ - ٣٦٦ / ٩٧٦)، والوزير الخطير العظيم السلطان المنصور بن أبي عامر (توفي عام ٣٩٣ / ١٠٠٢) وفد سفراء الثقافة المشرقية: من أبي علي القالي (دخل الأندلس عام ٣٣٠ / ٩٤١)، إلى صاعد البغدادي (وفد عام ٣٨٠ / ٩٩٠)»^(٢)

(١) غارصيا غوث: الشعر الأندلسي، ترجمة د. حسين مؤنس، نهضة مصر، الطبعة الثانية، ١٩٥٦م.

.٣١، ٣٠

(٢) الشعر الأندلسي: ٣٦.

عصر الطوائف:

وقد ذكر عنه: «وفي أثناء ذلك كله كانت قرطبة النبيلة تحتضر وكان البربر أصحاب السلطان في جنوبي الأندلس قد عقدوا الخناصر مع اليهود. وقلّ وفود اعلام المشاركة على الأندلس»^(١).

عصر المرابطين:

حيث قال عنه: «وكان المشرق إلى ذلك في انهيار متصل، ولم يعد له على الأندلس إلا ظل خفيف من سلطانة الثقافي الأول، بل حدث عكس ما رأيناه قبلاً من وفود المشاركة على الأندلس حاملين إليه ذخائر العلم والحضارة، واتجهت الآن موجة الهجرة من الأندلس إلى المشرق»^(٢).

عصر الموحدين:

حيث قال عنه: «وإننا لتأمل أحوال الأندلس فلا نكاد نجد للمشرق إلا ظلاً باهتاً من أثر بعيد»^(٣).

عصر مملكة غرناطة:

ويصوره غومث بأنه: «كان ذيلاً على تاريخ الأندلس»^(٤).
وقسي أغلب الظن أن هذا التقسيم للأستاذ غارثيا غومث الذي أضعف من وجود مظاهر التأثير بالمشاركة في أغلب العصور الأندلسية، أو أنه لم يعد لها

(١) نفسه: ٤٥.

(٢) نفسه: ٥٢.

(٣) نفسه: ٦٥.

(٤) نفسه: ٧١.

إلا ظلال باهتة ويرجع ذلك إلى قلة وفود المشاركة على بلاد الأندلس، أظن أن هذا ليس سبباً يجعلنا نقبل ذلك، حيث إن التأثير لا يستوجب وفود المشاركة فقط، بل إن التأثير يكون في رحلات الأندلسيين لبلاد المشرق إضافة إلى أن الأمر لا يستلزم تواجد العلماء والأدباء المشاركة بأشخاصهم، فكتبهم ومؤلفاتهم كانت بين أيدي الأندلسيين ينهلون منها متى شاءوا وكيفما أرادوا، واللوان التأثير ظلت موجودة بدرجة أو بأخرى على طول عمر دولة الأندلس وبأغماط مختلفة ومتجددة وهذا ما سيثبتته البحث من خلال الدراسة النصية.

وقد استمر هذا التأثير حتى نهاية الدولة الأندلسية مما أسمته د. حسناء بو زويته نضائر النصوص^١ وقد قامت عليها كثير من أشعار المدونة، في توظيف آيات من القرآن، ومختارات من كلام العرب، وأبيات من الشعر القديم، وأمثال أندلسية، وأسماء أعلام وأماكن، وفي معارضات ومواردات، ونسج على طرائق مسماه، إذ نحا بعضهم نحو الطريقة المشرقية والطريقة المهيارية وطريقة الشريف الرضي^(١)

وأمام هذا التأثير بالمشاركة فإن الباحثين قد أولوه العناية والاهتمام كظاهرة أدبية طبيعية شغلت جزءاً كبيراً من تاريخ الأدب العربي في الأندلس، فمنهم من قسم تاريخها كما سبق وحدد الأستاذ ليفي بروفنسال، ومنهم من أحل برايد، ومن هؤلاء الأستاذ الريسوني الذي كان له رأي في ذلك يتعارض مع ما جاء به د. إحسان، وقد أثرت ألا أختتم هذه الجزئية من البحث إلا بعد استعراض الرأيين ومناقشتهما.

أما الرأي الأول فيقول صاحبه د. محمد الريسوني: فإن الأدب الأندلسي في مرحلته التكوينية كان امتداداً صريحاً لصدى الأدب المشرقي ما في

(١) حياة الشعر في نهاية الأندلس: ٧١٧.

ذلك شك، ولا يستطيع أحد منا أن يرفع مهابته منكرًا تأثير المتنبي، وأبي تمام، وأبي نواس، والبحتري، وابن الرومي، وأضرابهم من سدة الشعر العربي في شعر شعراء الأندلس، كما إننا لا يمكن أن نتجاهل استاذية أولئك الأفاضل لهم، ولكن بعد أن ترفت الحياة في الأندلس، ورقت أنفاسها بين جنباتها، وأخذت شكلها الحضاري الرائع الفني بدأنا نرى الشعر الأندلسي يقف على قدميه في شموخ تبعاً للمد الحضاري شأنه في ذلك شأن سلفه المشرقي^(١)، «ويلح الإنصاف، ونحن في معرض الدفاع عن الأدب الأندلسي أن نقف هنيهة من الزمن لنناقش الدكتور إحسان عباس مناقشة صغيرة في ما ذهب إليه في كتابه (تاريخ الأدب الأندلسي - عصر سيادة قرطبة) من أن «ريقة التقليد خانقة تحول القابليات عن طريق الابتكار، ولو أن الأندلسيين نظروا من خلال أنفسهم مثلاً إلى شعر الطبيعة لاستغنوا عن مناظرات ابن الرومي وتشبيهات ابن المعتز الجاحدة، ولاستوحوا بيشتهم لا أشعار أبي نواس في وصف الخمر» الدكتور إحسان عباس - مع تقديري له - جمع به القلم عن جادة الصواب جهوحاً بعيداً، ذلك أن الأندلسيين لم يأتوا أمراً إذاً إذا استعانوا بتشبيهات ابن المعتز وغيره وادى ذلك إلى خلق جميل، وليس غريباً إذا تداول الشاعر المعاني الواحدة وبرز كل قدرته الفنية على توليد معان أخرى جديدة، وكذلك كان شأن الأندلسيين في بعض أعمالهم الشعرية وفي البعض الآخر قد تخونهم مقدرتهم الأدبية، وفي البعض الآخر أيضاً يتفوقون على أقرانهم الشرقيين»^(٢)

وأعتقد أن الأستاذ الريسوني - مع تقديري له - هو الذي جمع به القلم عن جادة الصواب جهوحاً بعيداً حيث إنه لم يشر إلى سائر رأى د. إحسان في هذا

(١) الشعر النسوي في الأندلس: ٢٦.

(٢) الشعر النسوي في الأندلس: ٢٨.

الأمر، واكتفى بهذا الجزء منه فقط مما يلبس على القارئ ويوقعه في مشكل الحكم غير العادل في هذا الأمر، وإنصافاً للقضية فإنه يتوجب على أن أنقل بقية رأى د. إحسان.

حيث بقول: «على أننا نزيد الأمر بياناً ونقول: هب أن الأندلسيين لم يعمدوا إلى التقليد المشرقي فإن اشتراك البيتين المشرقية والأندلسية في المتكأ الحضاري، سيجعل صور التشابه ولا بد أوضح تحت عيون الباحثين من صور التخالف والافتراق تلك حقيقة يجب أن نعيها تمام الوعي، لا حين نتحدث عن الشعر الأندلسي وحسب، بل حين نتحدث عن شعر كل قطر من الأقطار الإسلامية التي وجدت طريقها إلى الاستقلال السياسي في هذا العصر أو ذاك، والمتكأ الحضاري لا يعني الشركة في مواد العمران وحسب بل يمتد فيشمل الشركة في وسيلة التعبير والمقدسات الدينية والمدافع الأسطورية والمستوى العلمي وغير ذلك من شئون تسمى جميعاً الموروث العام»^(١)

واعتقد أن الأستاذ اليريسوني عاد مرة أخرى ليتفق في المقولة نفسها مع ما أبداه د. إحسان من رأى في مستوى الشعر الأندلسي في فترة مائتي عام فقط من عمر الدولة الأندلسية «وهكذا نجد أنه ليس من السهل أن ندرج الشعر الأندلسي في هذه الفترة تحت مقولة واحدة، فهناك الشعر الفج الجافي، والآخر السهل السائغ المنبعث في يسر، وهناك التصوير المتكلف المخفوق، والتصوير المبتدع الموفق، وثمة توجد الإحالة كما يوجد الإغراب، وتتوفر البساطة كما تتوفر الجزالة»^(٢)

(١) الأدب الأندلسي عصر مباداة نثرية: ١١٧.

(٢) الأدب الأندلسي عصر مباداة نثرية: ١٢١.

وعلى أية حال فإنه يحسن بنا الآن أن ننتقل إلى معرفة أكثر تفصيلاً وتحديداً لمفاهيم هذه الأنواع من النثر والتي تمثل المعارضات الشعرية أبرزها وأعلىها؛ فنتبعها معجماً واصطلاحياً ثم نبين مفهومها ومكانتها، ثم مفهومها في النقد الأوروبي الحديث ونبحث في العمق التاريخي لنشأتها ثم الأسباب التي دعت إلى ظهورها في الأندلس، والتفسيرات التي قبلت حول هذا الموضوع، ثم نتعرف أنواعها والفارق بينها وبين فنون أخرى قد تتشابه معها في بعض جوانبها، ثم نبين موقف النقاد من هذه الظاهرة، ما لها وما عليها ثم المعارضات بين الازدهار والركود.

الفصل الثاني

المعارضات وفنون أخرى

أولاً: المعنى اللغوي للمعارضة:

«وعارض الشيء بالشيء معارضة: قابله، وعارضت كتابي بكتابه أي قابلته، وفلان يعارضني أن يباريني، وعارض في السير: سار حiale وحاذاه، وعارضته بمثل ما صنع أي أثبت إليه بمثل ما أتى وفعلت مثل ما فعل، ويقال: عارض فلان فلاناً، إذا أخذ في طريق وأخذ في طريق آخر فالتقيا»^(١)

ثانياً: المعنى الاصطلاحي للمعارضة:

«المعارضة في الشعر أن يقول شاعر قصيدة في موضوع ما من أي بحر وقافية فيأتي شاعر آخر فيعجب بهذه القصيدة بجانبها الفني وصباغتها الممتازة، فيقول قصيدة من بحر الأولى وقافيتها، وفي موضوعها أو مع المخراف عنه يسير أو كثير، حربصاً على أن يتعلق بالأول في درجته الفنية أو يفوقه فيها دون أن يعرض لهجائه أو سبّه، ودون أن يكون فخمه صريحاً علانية، فيأتي بمعان أو صور بإزاء الأولى تبلغها في الجمال الفني أو تسمو عليها بالعمق أو حسن التعليل، أو جمال التمثيل، أو فتح آفاق جديدة في باب المعارضة»^(٢)

ومن خلال استعراض المعنيين نرى اتفاقاً على مفهوم اشتراك أمرين في فعل واحد يؤدي الطريقة ذاتها وعلى النمط نفسه فيحدث التلاقي المعبر عن

(١) ابن منظور: لسان العرب، مادة: عارض، ت. عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حبيب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف - القاهرة.

(٢) د. أحمد الشايب: تاريخ النقائض في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية، ط. ٣، ١٩٩٨ م. ٧.

انبهار الثاني بالأول، ومن ثم فإن محاولات المعارضة تضع أقدامها على طريق الإجهاد والتفوق أحياناً فتلتحق بالركب، أو تفضل طريقها فتراجع وتتوقف أحياناً أخرى، وهذا يؤيد مفهوم المعارضة الصحيحة وهو القائم على تصور المعارضة نوعاً من التعبير عن الإعجاب وإثبات القدرات الإبداعية الخاصة التي تميز شخصية صاحبها الأدبية وتخرج به عن دائرة الاتهام بالتقليد البحت والمحاكاة الباردة وإن كان هذا طوراً من الأطوار الأولى للمعارضات الأندلسية، وقد دافع أكثر من باحث عن هذا المفهوم وحاولوا أن بدرءوا عن المعارضات هذا الاتهام الذي يحط من قدرها كعمل أدبي خلاق من مبدع يضيف على النص الأول قيمة جديدة ويبث فيه الحياة من جديد بعدما كاد أو يكاد يبلى ويخلق ويسعى لإثراء مكتبة الشعر العربي.

ولكن هل كل اتفاق بين شاعرين في الوزن والقافية والموضوع يعد معارضة هذا ما انتقده د. حسن عباس في قوله:

«تتفق الأعمال الشعرية في أوزانها وقوافيها وموضوعاتها ولكنها لا تعبر عن معارضة اللاحق للسابق، ذلك أن أوزان الشعر العربي وحروف رويه وحركات إعرابه، كل ذلك مما يقع تحت احتمالاته المتعددة تحت الحصر، ولو أطلقنا الحكم به لكان أكثر ما نرى من شعرنا العربي داخلاً في باب المعارضة»^(١)

وهذا بحث الدكتور منجد مصطفى بهجت الذي يدور فيه عن المعارضات ويؤيدها في أكثر من موضع من مواضع بحثه القيم «إن مجرد قول الشاعر قصيدة في بحر قصيدة أخرى وقافيتها وموضوعها، لا يدل على تقليد

(١) د. حسن عباس: التيار المشرقي في الأدب الأندلسي، مكتبة الآداب - طنطا: ٣٥.

مطلق للشاعر السابق على نحو ما ذهب عدد من الدارسين، والصواب أنها مظهر من مظاهر الإبداع وصورة من صور التفوق لاسيما في مراحلها الأخيرة، فقد يبدو الشاعر مقلداً وتكون المعارضة مظهراً من مظاهر هذا التقليد لكنه لن يجزئ على معارضة كبار الشعراء إلا بعد أن تستقوي لديه ملكة الشعر فيحاول عجالة أعلام الشعراء ومظاهرتهم وتنتهي به هذه النزعة وتستوي على ساقها حين يدرك مرتبة أولئك الشعراء الذين بدأ معجباً بهم، ومن هنا نستطيع أن نقرر بأن المعارضة حالة تتجاوز التقليد إلى الإبداع والمتابعة إلى الابتكار^(١).

ويتلاقى الرأي السابق برأي الأستاذ أحمد هيكمل في رؤيته للاتجاهات الأدبية والتي يرى فيها أن المعارضات تمثل إعجاباً بالاتجاه الشعري المحافظ الجديد الذي ظهر في المشرق على أن ذلك لم يكن في الغالب -تقليداً من الأندلسيين هؤلاء الأعلام المشاركة؛ وإنما كان إعجاباً بالاتجاه الشعري أولاً، ورغبة في إثبات مقدرتهم وتفوقهم ثانياً وليس أدلُّ على عدم التبعية والتقليد؛ من أن الشاعر الأندلسي كان يجاهر بموازنة نتاجه بنتاج سابقه المشرقي، حين يعالج موضوعاً عاجله، أو يورد فكرة أورد مثلها، أو يؤلف صورة رسم نظيرها؛ وهذا ابن عبد ربّه مثلاً، يورد نماذج لأبي تمام وغيره من أعلام شعراء المشرق؛ ثم يورد أشعاراً له في الموضوعات نفسها أو مع بعض الأفكار المشابهة والصور المتقاربة، وهو يشير بهذا العرض إلى مقدرته كشاعر أندلسي، ويحاول إثبات تفوقه على هؤلاء الأعلام، بل إنه أحياناً يصرح بهذا، فيعلق بعد إيراد نموذج مما يدل على قصده إلى إثبات التفوق. فالمسألة إذاً لم تكن تبعية أو سرقة، وإنما

(١) د. منجد مصطفي بهجت: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط غرناطة، مطبعة دار الكتب،

جامعة الموصل ١٩٨٨م: ٢٦٧.

والصواب: ومضاهاتهم.

كانت معارضة وتحدياً، وليس معنى ذلك أن الأندلسيين لم يتأثروا بفن سابقيهم ومعاصريهم من المشاركة؛ فالحق أنهم تأثروا إلى أبعد حد، ولكن هذا التأثير كان في الغالب تأثيراً بالمذهب وتعلقاً بالانجاء، كما كان في أكثر الأحيان تأثير الأصلاء الرواعين، ذوى الشخصية المفتحة القوية، التي تضيف إلى ما تتأثر به كثيراً من ذاتها وفنّها فتغنيه وتنميه»^(١)

المعارضات من منظور غربي:

وإذا كان النقد العربي أطلق على هذا النوع من النشاط الأدبي مصطلح معارضة فإن النقد الأوروبي يستسيغ مصطلحاً آخر وتسميات تحمل المفهوم نفسه للمحاكاة أو التحويل.

ومن هذه المصطلحات: الثاخص - التناصية - التعلق النصي - الاتساعية النصية.

وعليّنا قبل التفرغ للدراسة النظرية لمفهوم المعارضات أن نعرض له من وجهة نظر نقدية غربية في سطور موجزة.

يعرّف جيرار جينيت التناصية بأنها «علاقة حضور مشترك بين نصين وعدد من النصوص بطريقة استحضارية Eïdetiquement، وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر.

إن أكثر أشكال هذه العلاقة وضوحاً وحرفية هي الممارسة العادية للاقتباس citation (.....)، وإن أقل أشكالها وضوحاً وشرعية هي السرقة Plagiar (.....) وهي افتراض غير معلن ولكنه حقيقي. وإن أقل

^(١) د. أحمد هيكل: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف ١٩٩٧م: ١٩٩.

أشكالها وضوحاً وحرفية هو الإلماع a Huion وهو أن يقتضي الفهم العميق
لمؤدى ما enonce، ملاحظة العلاقة بين مؤدى آخر تحيل إليه بالضرورة هذه أو
تلك من تبدلاته، وهو بغير ذلك لا يمكن فهمه»^(١)

ويعرف لوران جيني التناص بأنه «عمل يقوم به نص مركزي لتحويل
عدة نصوص وتمثلها، ويحتفظ بزيادة المعنى»^(٢)

أما ميشيل ريفاتير فإنه يرى أن التناص «هو أن يلحظ القارئ علاقات
بين عمل وأعمال أخرى سبقته أو جاءت بعده، ويبلغ به الأمر حداً يطابق فيه
التناصية في هدفها مع الأدبية litterarité نفسها هي الآلية الخاصة بالقراءة
الأدبية. إنها تنتج التمعنى Signifiante في حين أن القراءة الموجزة والمشاركة
بين النصوص الأدبية كانت أم لا، لا تنتج إلا المعنى»^(٣)

أما التناص عند رولان بارت، فيتمثل في قوله: «يعيد النص توزيع
اللغة» (.....). إن تبادل النصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلكك
نص يعتبر مركزاً، وفي النهاية تتحد معه، هو واحدة من سبل ذلك التفكك
والإنباء، كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة
وبأشكال ليست عصبية على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ نتعرف نصوص الثقافة
السائدة والحالية، فكل نص ليس إلا نسجاً جديداً من استشهادات سابقة»^(٤)

ويرى بارت أن التناص يتمثل في: «مقاومة السياق المنغلق فيؤكد وجود
سياقين على الأقل، ومن ثم فإن العبارة التي تتبع معنى ممكناً لا تلغي غيره من

(١) آفاق التناصية المفهوم والمنظور، ت.د. محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١٩٩٨ م:

١٣٢، ١٣٣.

(٢) آفاق التناصية المفهوم والمنظور: ٧٥.

(٣) نفسه: ١٣٤-١٣٥.

(٤) نفسه: ٤٢.

المعاني التي تـصله بنصوص مغايرة، والنص (المتناص) intertext هو الجانب المستعرض من الكتابة التي تنغلق على نفسها، بل تفتـح على غيرها من تفاعلات نصية دائمة»^(١)

أما التعلق النصي فهو ترجمة لمصطلح جيرار جينيت Hypertextuel، وقد فسر سعيد يقطين هذه الترجمة بقوله: «وهذا ما دفعنا إلى تسمية هذه العلاقة بين النصين بالتعلق النصي، وذلك على اعتبار أن القاعدة فيها أن الكاتب من خلال قراءاته المتعددة، يتعلق (بالمعنى الإيجابي للكلمة) بنص نموذج أو كاتب معين، يظل يحثـذيه ويسير على منواله في نسج تجربته أو التنويع عليها»^(٢)

أما النص المتسع فيطلقه جيرار جينيت على «كل نص مستمد من نص سابق بتحويل بسيط (نقول من الآن فصاعداً تحويلاً فقط وتحويل غير مباشر نقول: محاكاة»^(٣) وإن الاتساعية النصية هي «بعد عالمي (بدرجة مختلفة) للأدب، ليس هناك عمل أدبي لا يستدعي بدرجة مختلفة وحسب القارئ، بعض الأعمال الأخرى؛ وبذلك تكون الأعمال كلها اتساعية نصية، ولكنها مثل متساوي أورويل Orwell بعضها اتساعي نصي أكثر من بعضها الآخر، أو يكون ذلك أكثر ظهوراً وتكثيفاً ووضوحاً فيها بالنسبة إلى غيرها»^(٤)

أما فكرة موت المؤلف وعلاقتها بالتناص فإن بارت يوضحها من خلال تعريف النص: «النص: فضاء لأبعاد متعددة تتزاح فيها كتابات مختلفة، وتتـزاع دون أن يكون أي منها أصلياً؛ فالنص نسج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر

(١) د. عمر عبد الواحد: التعلق النصي، دار الهدى للنشر: ٥٢.

(٢) سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي - بيروت - الدار البيضاء، ١٩٩٢م: ٢٩.

(٣) أنافى التناصية: ١٤٣.

(٤) نفسه: ١٤٦.

الثقافة. النص مصنوع من كتابات مضاعفة، وهو نتيجة لثقافات متعددة، تدخل كلها مع بعضها في حوار ومحاكاة ساخرة وتعارض، ولكن ثمة مكان مجتمع فيه هذه التعددية، وهذا المكان ليس الكاتب كما قيل في الوقت الحاضر، إنه القارئ؛ وعلى هذا النحو تفرد فكرة موت المؤلف إلى التناص^(١)

ونستطيع أن نخلص من هذه المصطلحات إلى القول بأن المعارضة التي نعنيها هي شيء مختلف تماماً عن الاقتباس أو المحاكاة المطلقة، إذ أن المعارضات ليست نسخاً من عمل آخر، ولا نستطيع أن نطلق عليها اتساعاً نصياً فهذا شكل من أشكال التأثير في اللا شعور يظهر ويستدعي في بعض أوقات الإبداع ولا يعني المعارضة بمعناها الكامل؛ ولكن لنا أن نختار من ذلك التعلق النصي والتناصية حيث إن مفهوماً متوازن تماماً مع فكرة المعارضة ومدلولها.

أنواع المعارضات

تنقسم المعارضات الشعرية إلى قسمين: الأول منهما صريح كامل قالبا إيقاعياً وفرضاً جوهرياً سواء أكان الجوهر مماثلاً لكل أغراض القصيدة أم لأجزاء منها. والثاني منها معارضة غير تامة تقتصر على الشكل أو القالب الإيقاعي فقط دون مماثل الموضوع، والقسم الأول هو ما اشتهر من أنواع المعارضات الأندلسية لشعراء المشرق. وقد أوضح هذين القسمين د. عبد الرحمن إسماعيل الذي جعل توافق القصيدتين وزناً وقافية وموضوعاً سواء أكلياً أم جزئياً جعلها مسيياً للدخول تحت نوع المعارضات الصريحة مضيقاً الإصجاب كشرط من الشروط الأساسية وجعل المعارضات غير التامة أو كما سماها الضمنية معارضات تتفق شكلاً وتختلف موضوعاً. فيرى د. عبد الرحمن

(١) التعلق النصي: ٥٤.

شرط المعارضة الصريحة أن تتوافق القصيدة المتأخرة القصيدة المتقدمة في وزنها وقافيتها، وأن يكون الغرض منهما واحداً أو متماثلاً، بحيث تكون القصيدة المتأخرة صدى واضحاً للقصيدة القديمة، بدافع الإعجاب أما ما عدا ذلك من القصائد التي فقدت أحد العناصر المذكورة، فهي - في رأينا - معارضات ضمنية لا صريحة والمعارضات الصريحة إما أن تكون معارضة كلية أي لكل القصيدة القديمة أو تكون معارضة جزئية، وهي ما اقتصر فيها الشاعر على معارضة جزء من القصيدة القديمة؛ كإقتصاره على معارضة الغزل في قصيدة مدح قديمة أو العكس^(١)

أما النوع الثاني فهو المعارضات الضمنية وفيه تتفق «القصيدتان المتأخرة والمتقدمة في عناصر الشكل الخارجي وتختلفان في الموضوع العام... وإذا اختلفتا في الموضوع العام فلا بد من اتفاقهما في الوزن والقافية، وهذا النوع من المعارضات الشعرية غالباً ما يختفي منه وعي الشاعر للمعارضة وينطلق على سمجته معتمداً على موروثه القديم متداخلاً مع غيره من الشعراء السابقين»^(٢) ولنا هنا أن نطرح تساؤلاً وأن نحاول إيجاد تفسيرات وإجابات موضوعية له، ما الأسباب التي دعت شعراء الأندلس إلى هذا الاتباع والتقليد؛ وما الذي أدى إلى ظهور فن المعارضات وإزدهاره في الشعر الأندلسي؟ وهل هذا التسرع الذي كاد يكون حرفياً في بداياته هل كان أمراً لا مفر منه حتى بات طبعياً أن يكون، مما جعل بعض كتاب الأندلس ونقادها أنفسهم يبدون استنكارهم إياه مثلما صرح بذلك ابن بسام في ذخيرته، ثمة عوامل عديدة

(١) عبد الرحمن إسماعيل: المعارضات الشعرية دراسة تاريخية ونقدية، النادي الأدبي - جدة، ١٩٩٤م:

(٢) نفسه: ١١٩، ٢٠

فرضت وجودها على ساحة هذه القضية ولم يكن لشعراء الأندلس بد منها فسواء أبوا أم لم يأبوا فلقد وجدوا أنفسهم يسرون في هذا الطريق ويتسمون خطاه، وعن ذلك يعبر د. إحسان ويحدد تلك العوامل مقررأ أن هذا التقليد المشرقي كان أمراً طبيعياً بل يكاد يكون حتمياً لعدة أسباب منها:

١- «إن الأندلس مهما تخرز استقلالاً عن المشرق في سياستها ونظمها فإنها برئت المشرق، ولم تنقطع صلتها الثقافية به في يوم من الأيام، وقد ظلت الرحلة العلمية إلى المشرق هي منبع العلم والعرفان، فكيف إذا أضفت إلى ذلك تلك الرابطة الدينية القوية التي تجعل وفود الأندلسيين تستهين بكل المصاعب البرية والبحرية في سبيل أداء فريضة الحج.

٢- إن الأندلس كانت بحاجة إلى المشرق لأنه أرقى حضارة وأحفل بأسباب التقدم العمراني.

٣- إننا إذا نظرنا إلى الموروث الأدبي وجدنا أن موروث الأندلسيين الأدبي -وهم عرب أو ذوو ثقافة عربية- إنما هو شعر العرب وأدبهم منذ الجاهلية حتى أبي تمام، وليس من الطبيعي أن يجذ الأندلسيون أسباب ذلك الموروث؛ لأنهم لا يحملون للمشرق إلا كل تقدير وإكبار. زد على ذلك أنه من العسير على الإنسان أن يطرح جانباً المؤثرات التي تلقاها في الصغر، ووجهت نظره وطريقته في التعبير.

٤- إن الوسيلة التعبيرية عند الأندلسيين والمشاركة واحدة بكل ما فيها من مظاهر القدرة أو العجز، والاتحاد في وسيلة التعبير يوحد أو يقرب صور الشكل، كما أن الاتحاد في مواد الحضارة يوحد الموضوع الشعري.

٥- إن الشعر المحدث -من بين جميع الموروث الشعري العربي- أحب إلى الأندلسيين، لأنه يعبر عن مرحلة حضارية يعيشونها، بينما يمثل الشعر

القديم (أو البدرى) مرحلة لم يعرفوها، ولهذا تناولوا النماذج الجاهزة من الشعر المحدث وصبوا على قوالبها^(١)

كما يرى د. إحسان أن المعارضات قد تكون «من قبيل الدربة والتعلم إذا طالب بها المعلم ومن قبيل إثبات القدرة للمتعلم ومن مثل ذلك عندما أسمع ابن هذيل تلميذه الرمادي قوله:
ومرئة والدجن ينسج فرقها

يودين من حلك ونور باكي

مالت على طي الجناح وانما

جعلت أريكتها قضيب أراك

ثم طلب منه أن: «انصرف إلى المكتب وتادب حتى تحسن مثل هذا، قال الرمادي: فحركني كلامه، ثم بكر إليه وأنشده:

إحامية فوق الأراكاة يئى

بمياة من أبكاك ما أبكاك

أما أنا فبكيت من حرق أهوى

وفراق من أهوى، أنت كذلك»^(٢)

وينقل المقرئ التلمساني عن ابن بسام في كلامه عن جزيرة الأندلس: «أشراف عرب المشرق افتتحوها، وسادات أجناد الشام والعراق نزلوها، فبقي النسل فيها بكل إقليم، على عرق كريم، فلا يكاد بلد منها يخلو من كاتب ماهر، وشاعر قاهر»^(٣).

(١) تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: ١١٥

(٢) تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: ١٩٣.

(٣) المقرئ التلمساني: نفع الطيب، ت. د. إحسان عباس، دار صادر بيروت، ١٩٨٨ م: ٣: ١٥٤

وبتتبع الأسباب والعوامل التي قررت ظهور هذا الفن -المعارضات-
وفي بحث آخر في حياة الشعر الأندلسي في نهاياته تنضم د. حسناء بوزويته إلى
قائمة المقررين لهذه الدواعي فتراها تبرز المحاكاة بتبرير وتخريج نفسيين سياسيين
في حديثها عن مميزات المدح السياسي في تلك الفترة الأخيرة من عمر دولة
الإسلام في الأندلس «أما ما يتميز به المدح السياسي في بلاط غرناطة فهي تلك
الخصائص التاريخية الجغرافية المرتبطة بواقع الأندلس ذلك «الثغر النازح النائي،
الذي ألقت به مقادير الفتح الإسلامي بأقاصي الغرب، وسط بيئته معادية
جغرافياً ودينياً. فالبحر حاجز طبيعي يفصله قصلاً تاماً عن بقية العالم
الإسلامي والعدو الكافر يحيق به من جميع جهاته ويتربص به الدوائر، فقد بقيت
القبولة الشهيرة المنسوبة لطارق بن زياد يوم نزل بجيشه على أرض الأندلس
«البحر وراءكم والعدو أمامكم» تحدد حقيقة وضع المسلمين بالأندلس منذ أن
انتشر الإسلام في ربوعها لذلك كان لزاماً على أهلها أن يبحثوا عن كل ما
يُحکم صلتهم بذلك المشرق الحبيب النائي ويبرز أنهم جزء منه لا يتجزأ
فيتمسكون به تمسك الغريق بحبل النجاة»^(١)

وإذا كانت الحدود السياسية لدولة الأندلس جعلت هناك شعوراً بالغربة
الثقافية والدينية والسياسية وحالة من الترقب والحذر، فقد كان من الطبيعي أن
تتوشج المصلات بين هذه الدولة الوليدة وحتى نهاياتها وبين الأم دار الخلافة
المشرقية، أو هي بتعبير آخر بين الفروع وبين الجذور والأصول. إن العمل على
الانقطاع عن هذه الأصول، والركون إلى هذه الانعزالية يزيد الإحساس بالغربة
والخوف من التفاف الدثاب حول الحمل الذي شرد عن قطيعه، فكان لابد إذن

(١) حياة الشعر في نهاية الأندلس: ٢٥١.

أن يؤكد شعراء الأندلس هذا التواصل والانتماء والاستمرار على تأكيد هذا
لإثبات وجودهم في تلك الرقعة من الأرض الأوروبية بمميزات وسمات خاصة
بهم بوصفهم عرباً مسلمين، ثم نراهم وقد شرعوا يؤكدون هذا انطلاقاً في
بعض المراحل من عمر الدولة من مرجعية دينية فما داموا متمسكين بأصوهم
وعقيدتهم فإنهم بذلك يمكنون لأنفسهم ريدروا الأخطار المحدقة بهم من جميع
الجهات، فكانت المعارضات هي إحدى الوسائل والمظاهر التي تمثل هذه
المحاولات من الارتباط والتوثيق الذي يمدهم بإحساس الأمان والطمأنينة.

«فلا غرابة عندئذ في أن يسيطر الشعور الديني على الناس وأن تسيطر
الأشعار الدينية على سائر الأغراض ويتقن الشعراء في بنائها من قصائد المدح
النسبي العادية إلى المعارضات والمطولات والمعشرات والخمسات والمسمطات،
والموشحات، وفي مضامينها من المدائح العادية إلى النجديات والمولدات
والبديعيات والنعاليات فقد كان إحساسهم عميقاً بأنهم ماداموا متمسكين
بإيمانهم بالله ورسوله، فإن الله لن يخذلهم، وما شعار ملوك بني نصر لا غالب إلا
الله إلا دليل قاطع على ذلك»^(١)

وشعراء الأندلس وإن كانوا قد انخرطوا في هذا النوع من المباريات
الشعرية مع شعراء المشرق لإثبات البراعة والتفوق، فإن حكام الأندلس
وأمرأهم كان لهم الدور المباشر إلى حد بعيد ومؤثر في إذكاء شعلة المعارضة،
حيث تملكثهم هذه الرغبة في التميز والتفوق على أمثالهم من أمراء المشرق،
«وقد تنطوي المعارضة على بعد سياسي، لا سيما حين يكلف أمير أو حاكم
أندلسي شاعراً بمعارضة شاعر مشرقى. فإنه إن نسب لشاعره التفوق على

(١) نفسه: ٢٥٤.

الشاعر المشرقي يكون قد عزز ملكه بشاعر متميز يفوق شعراء ملوك المشرق»^(١)

ونخلص من هذه المقولة للدكتور منجد مصطفى بهجت إلى أن أدب البلاط كان له رجاله المختارون حسب القواعد التي حددت لهم وهي القدرة على خلق أعمال أدبية مميزة والقدرة أيضاً على خلق أعمال أدبية مناظرة ومعارضة لأعمال أدبية مشرقية مميزة، ومن ثم كانت المعارضة سبيلاً من أهم السبل التي تمكن الشاعر من الحصول على مثل هذه الوظيفة ذات المكانة الرفيعة وتمكن له أيضاً من رسوخ قدمه ونيل الخطوة عند هذا الأمير أو ذاك.

ومن الأدلة على ذلك أن «الشاعر الوحيد ذو الأهمية في غرناطة بني زيري لم يكن بالطبيعة شاعراً يتغنى بالحب، أو الخمر، أو بالترف المصقول، كما عند بقية ملوك الطوائف، بل ولا شاعر بلاط مداحاً، وإنما كان صدى لواقع المدينة، كان شاعر المعارضة والزهد والسياسة ومناهضة نفوذ اليهود ذلك الشاعر هو: أبو إسحاق الإلبيري»^(٢)

نخلص من هذه المقولة التي لم نعن بها أبا إسحاق بشكل خاص، وإنما هدفنا من الاستشهاد بها- إلى إبراز قيمة شاعر المعارضات وتميزه بما يقوم به عن سائر الشعراء العاديين المداحين أو المتغنين بالحب أو الخمر، إنما كان شاعر المعارضات يعد فرداً بهذا العمل.

وما يؤكد مكانة شاعر المعارضات ومنزلته في قصور الخلافة وبلاطاتها مقولة ماريّا خسيبوس «إن الأدب العربي الروسيط هو أدب قصور، إنه أدب

(١) الأدب الأندلسي حتى سقوط غرناطة: ٢٢٠.

(٢) د. الطاهر أحمد مكي: دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة، ط ٣. دار المعارف- مصر،

بلاط بما يترتب على الكلمة من معنى. فالشعر منذ العصر الجاهلي لم ينفصل عن السلطة والحكم باعتباره أهم عناصر الدعاية للحاكم وتصوير مكانته، وعلى هذا، فقد كانت القصيدة، منذ بدايتها - كما سنرى - قصيدة مدحية، ولقد كان الحكماء أو الذين يظهرون قوتهم ويفتخرون بها على اختلاف منازلهم، على مدى تاريخ الأدب العربي في العصر الوسيط، كانوا يقومون برعاية الأدباء الذين يتوجهون إليهم بقصائدهم أو يخصصون كتبهم وأعمالهم من أجلهم. وقد تصل هذه الرعاية في بعض الأحيان إلى حد يسمح بإقامة نظام أو أساس يتيح للشعراء أن يحققوا مكانة قريبة من الأمير من خلال إجراء نوع من المسابقة بينهم لشغل هذه المكانة، وهذا ما حدث على سبيل المثال مع ابن دراج في بلاط المنصور ويعقب ذلك أن يصبح الشاعر بمثابة موظف في الدولة، حيث يوجد مكتب أو ديوان نشيت به أسماء الشعراء وتجري لهم فيه روايتهم. وقد حظي ديوان الشعراء في عصر ملكة غرناطة بمنزلة الوزارة وكان له وزيره الذي كان مكلفاً بتحرير الرسائل وقصائد المدح الرسمية، وكان يحيط به شباب أكفاء، يمتلكون القدرة على عمل كل نوع فني، حيث كانوا يبحثون عن الصيغ والأشكال الشعرية على طريقة المختصين الرسميين بالصيغ والقوانين^(١)

ولقد أكد هذا الدكتور محمود علي مكّي في تقديمه لديوان ابن دراج الذي كان من أعظم شعراء الأندلس معارضة حيث يقول: «ولقد كان امتحان الشعراء بين يدي المنصور يتم على صور مختلفة..... وإما أن يقترح على الشاعر أن يعارض قصيدة مشهورة لشاعر كبير من شعراء المشرق..... ويتوقف على هذه الامتحانات مصير الشاعر: فإذا أثبتت التجربة قوة عارضته وحضور بديهته وذراية لسانه في الجواب ورسومه في علوم اللغة والأدب

(١) ماريا خيسيرس: الأدب الأندلسي: ٥٥.

استحق أن يثبت في ديوان العطاء وهكذا يصبح شاعراً رسمياً يجري عليه راتب منظم^(١)

إذن نستطيع أن نضيف ميباً آخر من الأسباب التي شجعت على ظهور فن المعارضة في الأندلس وهو كسب العيش أو الترزق والطموح في الرقعة نفسه في مكانة مرموقة بين أروقة الحكم ورجالاته، على أن هذا الطموح وتلك المحاولات لإثبات المكانة الأدبية قد تعرضت صاحبها وتكشف عن عوراته وتقلب به أسوأ منقلب. فهذا ابن بسام يورد في الذخيرة تلك الحادثة الشهيرة التي قصّر فيها عبد الله بن شرف عن المعارضة مع ادعائه المقدرة فأصبحت حكايته مبعثاً للتندر والسخرية. «وذلك أنه قال يوماً للمأمون ابن ذي النون أيام خدمته إياه، واستشفافه صباية عمره في ذراه، وقد أجروا ذكر أبي الطيب، فذهبوا في تأبينه كل مذهب: إن رأى المأمون - لا فارق العزة والعلاء - أن يشير إلى بقصيدة تُنسى اسمه، وتُغفَى رسمه، فتناقل ابن ذي النون عن جوابه، علماً بضيق جنابه، واشفاقاً من فضيخته وانتشابه، وألح أبو عبد الله حتى أخرج ابن ذي النون وأغراه؛ فقال له: دونك قوله: «العينيك ما يلقي الفؤاد وما لقي». فخلا بها ابن شرف أياماً فوجد مركبها وعراً، ومريرتها شزراً، ولكنه أبلى عذراً، وأرهق نفسه من أمرها عسراً، فما قام ولا قعد، ولا حلّ، ولا قعد وسئل ابن ذي النون بعد، أي شيء أقصده إلى تلك القصيدة؟ فقال: لأن أبا الطيب يقول فيها: «بلغت بسيف الدولة النور» وأنشد البيتين وهذه غريبة ولو صدرت عن أبي العباس المأمون، فضلاً عن مُتَنَزِع لقبه يحيى بن ذي النون. وقدماً كبا الجموح، وذهبت بالباطل الريح، ولم يندم مَنْ بُنِيَ على أسفه، ولا هلك من عرف قدر نفسه»^(٢)

(١) ابن دراج: مقدمة الديوان، ت. د. محمود علي مكّي، المكتب الإسلامي، دمشق، ١٩٦١ م: ٤٢، ٤٣.

(٢) الذخيرة، ق ٤ م ٢٣١.

وتبدر أن معارضة أبي الطيب المتني كانت عزيزة المطئب بعيدة المثال
لدى أكثر من شاعر أندلسي فهذا أبو علي بن رشيق يحاول محاولة سابقة ابن
شرف ولكنه يعود بخفي حنين خالي الوفاض إلا من شعور بالتقصير دون
المكانة المأمولة. «وقد حدثت أيضاً أن أبا علي بن رشيق ناجى نفسه معارضة
أبي الطيب في بعض أشعاره، وراطن شيطانه بالدخول في مضماره، فأطال
الفكرة، وأعمل النظيرة بعد النظرة، فاختر من شعره ما لم يُطر ذكره ولا لُحظ
قدره، فأذاه جهده، وذهب به نقده، إلى معارضة قوله «أمن ازديارك في الدجى
الرقباء» فبث عيونه، واستمد ملائكته وشياطينه، ولم يدع ثنية إلا طلعها ولا
خبيثة إلا أطلعها، ولا روية إلا اتبع لها فوسّعها، ثم صنع قصيدة -فيما بنغني-
رأى أنها مادة طيبة، ومنتهى طاقة وسع، ثم حكّم نقده، ورضي بما عنده، فرأى
أن قد قصرت يده، وقصر مداه، وعلم أن الإحسان كنز لا يوجد بالطلب،
وميدان لا يستولي عليه التعصب، وصان نفسه عن أن يحدث عنه بأن تكون
'حرّة أحزم منه'»^(١)

وإذا كان ابن رشيق عرف قدره واعترف بتقصيره دون أن يدعي القدرة
فإن شاعراً مثل صاعد البغدادي رُجّح به إلى حلقة المعارضة رَجّاً «وأشدد المنصور
يوماً قصيدة أبي نواس أجارة بيتينا أبوك غيورٌ فعرض عليه -أي على صاعد-
أن يعارضه، فأبى صاعد من ذلك إجلالاً لأبي نواس، فعزم عليه المنصور
فأنشده متمثلاً:

إنني لستحي عُسلاً ك من أرجمال القول فيه
ممن ليس يدرك بالرؤية كيف يدرك بالبدية

^(١) نفسه: ٢٤.

فلم ينفعه ذلك عنده، ومكث فيه بقية يومه وليلته، وجاءه من الغد
فأنشده قصيدته التي أولها:

خَدَالُ الْبُرى إِنِّي بَكْنٌ بِصِيرُ

طَوْتُكُنْ عَنِّي خُلُوسَةٌ وَقَتِيرُ

قال ابن بسام. وصاعد على تتابعه في الكذب، ولجأته بين الامتهان
وسوء الأدب، قد أخذ بطرف من الترفيق، وخلا بجانب من لَقَمِ الطرين؛ ألا
تراه كيف صرّح بالياس، عن شق غبار أبي نواس؟ ولكن ابن أبي عامر حمّله
على الغرر، وعرضه لسوء الخبر^(١)

وقد يعترف الشاعر نفسه بتقصيره عن المعارضة لأنه ليس على المستوى
الفني الذي يرقى به إلى معارضة الآخرين فهذا الشاعر البسطي يقول^(٢):
فليس نظام الشعر من شيمي التي

أجاري بها في النظم من يحسن الطردا
ونسطرّد الأسباب التي أدت إلى ظهور المعارضات وازدهارها في الشعر
الأندلسي بعد اكتشافنا بالأخبار التي أوردها ابن بسام عن هذه الحكايات التي
نحمل نوادرها إخفاق البعض عن الوصول إلى هذه المكانة.

ويعصر د. حسن عباس أسباب ازدهار المعارضات في الشعر الأندلسي
في ثلاثة أسباب؛ فيقول: «أولها: عاطفة الإعجاب والتعدي، وثانيها: تشابه
المواقف، وأخيراً ولع بعض الأندلسيين بالمعارضة»^(٣)

(١) الذخيرة: ٤ / ١: ٢٢، ٢٣.

(٢) البسطي آخر شعراء الأندلس: ٢٣٠.

(٣) النياز المشرقي في الأدب الأندلسي: ٤٥.

ويعلل د. عباس الجمع بين الإعجاب والتحدي قائلاً: «وقد جمعنا بين الإعجاب والتحدي في نسق لأن أكبر البواعث على المعارضة الشعرية هي إعجاب الشاعر المتأخر بالشاعر الذي يعارضه، أو بالقصيدة التي يختار معارضتها من شعره على وجه خاص، وأنه أيضاً لن يجرؤ على معارضة هذا الشاعر إلا إذا أنس في نفسه القدرة على منافسته والإتيان بمثل عمله أو بأجود منه، وإلا عرض بنفسه واسقط منزلته، ومن هنا فلا تعارض بين الإعجاب والتحدي»^(١)

أما عن تشابه المواقف فيقول د. حسن «وقد يكون الباعث على المعارضة تشابه المواقف التي تحيط بالشاعرين، فينتج الشاعر إلى نص شعري صدر عن مثل موقفه ليعارضه، وكأنه بذلك يعمق تجربته، مستأنساً بتجربة سابقة»^(٢)

أما الولع بالمعارضة فيرى د. حسن أنه «ظاهر أشد الظهور في شعر الأندلسيين على اختلاف بيئاتهم وأزمانهم، وهم في هذا يعارضون معاصريهم ويعارضون المتقدمين عليهم، يعارضون أهل شعراء بيتهم، وشعراء البيئات الأخرى، وفي كل هذا يظفر المشاركة بالنصيب الأوفى»^(٣)

وبعد، فعلياً أن نقرر أن الباعث الأول على المعارضة هو الإعجاب وهذا ما سيتأكد لنا في أكثر من موضع من مواضع هذا البحث، ثم تشاركه

(١) نفسه: نفسه.

(٢) التيار المشرقي في الأدب الأندلسي: ٥٥.

(٣) نفسه: ٨١.

انظر أسباب ظهور وازدهار المعارضات بالتفصيل في الصفحات المشار إليها من كتاب التيار المشرقي.

الرغبة في إثبات الذات والمقدرة الفنية، ويسوقنا هذا إلى التعرض إلى نقطة أخرى وهي الوقوف هنيهة نستجلي الفارق بين المعارضات وبعض الفنون الأخرى التي قد يشكل على البعض مفهومها، أو قد تختلط فيها الأشكال والأنواع.

المعارضات وفنون أخرى:

ومن أبرز هذه الفنون التي قد تشترك في بعض جوانبها مع المعارضات فن النقائض؛ وقد تحدث في هذا د. محمد نوفل مقررًا اختلاف المعارضات عن النقائض «تختلف المعارضات عن النقائض اختلافًا واضحاً، فقد تكون المعارضات نتيجة إعجاب شاعر متأخر بقصيدة لشاعر متقدم عليه في الزمان أو وقت نظمها ونشرها، وهذا الإعجاب قد يكون بها كلها أو ببعض جوانبها الفنية كالنغمة الموسيقية أو غرضها، أو طريقة نظمها أو حسن صياغتها، فيترجم هذا الإعجاب بقصيدة مشابهة لها مقتضياً آثاره فيها قدر الإمكان، وقد يدفعه الإعجاب إلى الإبداع أكثر ممن سبقه ويتفوق عليه، وأحياناً قد يستوحى المتأخر فكرة المتقدم فيوسع هذه الفكرة بأراء جديدة غفل عنها المتقدم وفطن لها المتأخر، فتطغى قصيدة المتأخر على قصيدة المتقدم فتفوق بذلك حد التقليد. أما النقائض فإن لها علاقة بالمعارضات، ولها اختلاف معها أيضاً والتوافق إنما يكون في اتحاد القرض والوزن العروضي وحرف الروي وحركته، وهذه الأشياء للهجاء المقذع وإبطال الفكرة أو الرأي أو القول بما يخالفه ويكذبه في قوالب لفظية يطغى عليها طابع السباب والسئام والمهاترات اللثيمة ونبش الأحقاد وإثارة الضغائن وإحياء العصبية التي عفا عليها الدهر، فشاعر المعارضة ينظم للإعجاب والتقليد والتقييم الفني الرائع ليجدد بذلك موضوع قصيدة لها مكانتها، في حين

يكون شاعر التقبضة في موقف للرد على خصمه وتفنيد قوله ورأيه وهجائه. فالأول يكون بداعي الإعجاب والثاني بدواعي الرد والإفحام. واختلاف جوهرى آخر بينهما يكمن في أن النقائض إنما تكون بين شاعرين أو أكثر في زمن واحد ومتعاصرين، حيث يسمع الواحد من الآخر، ثم يرد عليه بالأسلوب نفسه، ولا يلزم في ذلك وحدة المكان بل المهم وحدة الزمان ليصل الشعر إلى مسامع الآخر ويرد عليه، وهذا ما كان حادثاً في العصر الأموي بين شعراء النقائض، أما المعارضات فلا يشترط فيها مثل ذلك. فقد يعارض شاعر معاصر شاعراً معاصراً له، وقد تكون المعارضات لأزمان بعيدة الأمد تفصل بينهما قرون طويلة^(١)

ومن خلال تعريفات د. نوفل لكل من المعارضات والنقائض فإننا نلمح الفروق البينة بين الفنين كذلك نلمح خطوطاً دقيقة - لتلاقي الفنين، ولكن د. نوفل يتعامل مع كل فن على حدة بوصفه فناً مغايراً للآخر ولا يندرج أحدهما تحت باب الآخر، وهذا بخلاف ما تصوره د. عبد الله التطاوي في حديثه عن النقائض فقد عدها نوعاً منبثقاً عن المعارضات، «تلك التي التزمت بشروط واضحة تعد ضرباً من المعارضة، وتدخل في إطارها من أوسع الأبواب، ولكنها قد تضيق نطاقها بحكم دورانها في إطار هجائي معين له ظروف إبداعه، وجمهور إنشاده، وأسواقه الأدبية الخاصة، ومقومات فنية محددة، ووظائف تلقي على عاتق شعرائه من قبل الدولة الأموية... كما تظل له حدوده التاريخية التي تموت بموت دولة بني أمية»^(٢)

(١) د. محمد نوفل: تاريخ المعارضات في الشعر العربي، دار الفرقان - بيروت ١٩٨٣م: ١٤

انظر بالتفصيل: ١٥

(٢) د. عبد الله التطاوي: المعارضات الشعرية النماذج وتجارب، دار قباء - القاهرة ١٩٩٨م: ٨٥.

ثم نرى د. التطاري ينفي هذا التداخل في موضع آخر من كتابه^(١) ومن هنا تظل النقيضة محتفظة بكيانها المتميز كفن من فنون المباريات الأدبية، أو هي صورة من صصور الأدب المذهبي، أو إحدى تراجم الصراع السياسي، وهو ما يبعدها عن حدود المعارضات الشعرية التي يظهر فيها الاتساق والإعجاب، لا الخصومة أو العداء أو الصراع، كما تتجاوز حدود الغرض الواحد في القصيدة تجاوزه الرغبة في إفحام المعارض، أو إظهار ضعف شعره، أو إهدار مكانته، أو النيل من قصيدته أو تحقير شأنه، أو ضمان إفحامه باعتباره خصماً بالدرجة الأولى^(٢)

أما عن الأسباب التي دعت إلى نشأة النقائض فإن د. أحمد الشايب عاجلها في إطار دراسته لهذا الفن، ونحن نوجزها هنا فلا سبيل للإطالة:
«أولاً: الاقتصاد وأسباب العيش. ثانياً: السياسية الدولية والحزبية. ثالثاً: أسباب قبلية أو اجتماعية. رابعاً: عوامل فنية تقوم على قيمة الشعر والمفاضلة بين الشعراء. خامساً: أمور خاصة خالصة أو متأثرة ببعض مما سبق من أسباب»^(٣) وكما نرى فإن هذه الأسباب تختلف عن الأسباب التي دعت إلى ظهور فن المعارضات اختلافاً كلياً وجزئياً.

وهناك ألوان أخرى من الفنون التي قد سبق وأشرنا إليها والتي نحن بصدد التعريف بها لإزالة أي لبس في معاملتها على أنها معارضات، ومن هذه الفنون المفاخرة والمنافرة، والمفاخرة من الفخر وهو التمدح بالخصال وادعاء العظم والكبر والشرف، وتفاخر القوم فخر بعضهم على بعض، والأصل في هذا الفن أن يفخر شاعر أو نائر بذكر مآثره ومآثر قومه، فيرد عليه آخر بمثل

(١) المعارضات الشعرية: ٨٦.

(٢) تاريخ النقائض في الشعر العربي: ٢١٨ : ٢٢١.

ذلك دون التزام البحر والقافية، أو هجاء وسباب أو الالتجاء إلى حكم وإن كان ذلك بقوى في المحافل كثيراً. وقد دخلت المفاخرة فن النقائض على أنها عنصر من عناصره الأساسية بجانب الهجاء والنسيب والسياسة وغيرها. والمنافرة من النفر وهو التفريق، والنفر الرهط، ونافرت الرجل منافرة إذا قاضيته، والمنافرة المفاخرة والمحاكمة، أو المحاكمة في الحسب، وتمتاز من المفاخرة إذاً بلزوم التحكيم فيها، وكان كل من جرير والفرزدق من يستأنس، أثناء المناقضة، بحكام قريش الذين يفصلون بينهما فيما يتلاحبان فيه من الأحساب والأنساب^(١)

كما أن هناك فناً آخر ينتمي إلى هذه الأسرة من الخصومات الشعرية، هو فن المطارحة أو المساجلة كما ظهر أيضاً فن المطارحات أو المساجلات وهذه وتلك تبدو أقرب إلى باب النقائض منها إلى عالم المعارضة الشعرية، ذلك أن المطارحة غالباً ما تستهدف الإفحام الذي به تكتمل صور المناظرات بين المتكلمين حيث يزدحم عالمهم بالبحث الدائب عن الحجج والأدلة والبراهين، ويظل مسيطراً على ذاكرة الشاعر النيل من خصمه، فهي أقرب إلى عالم الخصومة، مما يقربها - بصورة واضحة - إلى فن النقيضة الأموية^(٢)

ونستقل إلى لون آخر قد يشترك في بعض جوانبه مع المعارضة، إلا أنه بعيد كل البعد عنها وهو فن المعازمة «المعازمة فن المصائب بالذات، كتلك التي كانت بين الخنساء وهند بنت عتبة (والمعازمة تعني المبارزة بعظم المصيبة). فالخنساء عازمت بمصيبتها بأبيها عمرو بن الشريد، وأخويها صخر ومعاوية، وهند بنت عتبة عازمت بأبيها عتبة بن ربيعة وعمها شيبة بن ربيعة وأخيها

(١) تاريخ النقائض في الشعر العربي: ٨، ٩

(٢) المعارضات الشعرية: ٨٧.

الوليد بن عتبة، الذين قُتلوا في معركة بدر، وأما تشبيهها بالمعارضات فيأتي عن طريق المبالغة بأسلوب مناسب لما تميزت به مصيبة كل مصابين أو أكثر، فالموضوع واحد وطريقة العرض واحدة^(١)

أما الممحصات فيبقى لنا معها وقفّة قصيرة حيث إنها شكل من المعارضات ولكن فيها يعارض الشاعر نفسه لا غيره فوطني القصائد التي ينقض فيها الشاعر نفسه عندما يستشعر الندم على ما بدر من قصائد غزلية ماجنة، فيظهر التوبة والندم بقصائد ذات طابع ديني واجتماعي شريف، من ذلك ما كان من ابن عبد ربّه، فقد كان ميّالاً إلى اللهو والغزل في شبابه، وقد قال في ذلك شعراً ماجناً وكثيراً، وعندما تقدمت به السن ندم على ما قاله وتاب، وأخذ ينقض نفسه في كل قصيدة قالها في اللهو والغزل بقصيدة تحمل طابع السوعظ والزهد ومن ذلك قوله عندما أراد السفر مع محبوبته فحال المطر دون ذلك فقال:

هلاً ابتكرت لبين أنت مبتكسر

هيهات: يابى عليك الله والقدر

فقد نحّص هذه القصيدة بقصيدة أخرى مطلعها:

يا قادراً ليس يعفو حين يقتدر

ماذا الذي بعد شيب الرأس تنتظر

أنت المقول له ما قلت مبتدأ

هلاً ابتكرت لبين أنت مبتكر

(١) تاريخ المعارضات: ٢٢.

ومثل هذا النمط من الشعر قريب الشبه بشعر المعارضات إلى حد كبير^(١)

ومن مميزات هذه الممحصات أنها تثير ديوان صاحبها بعدد وفير من القصائد إذا التزم الشاعر تمحيص كل قصيدة قالها في صباه بقصيدة أخرى يتوب فيها في شبيهه كما فعل ابن عبد ربه وإن كانت هذه الممحصات ليست إلا شكلاً خالياً من المشاعر أو العواطف الحقيقية كما وجه إليه هذا الاتهام د. إحسان: «أعني أن تجربته في الحالين كانت تجربة كلامية، وكانت صورتها هذا الفيض الكثير من النظم؛ ونقرأ شعره في الزهد وذم الحياة فلا نجد إحساساً حقيقياً بمعنى الخوف ولا تشف إلا قطع قليلة عن الصدق العاطفي في هذه الناحية»^(٢) يقول ابن عبد ربه^(٣).

ألا إنما الدنيا غصارة أكلة

إذا اخضر منها جانب جف جانب

هي الدار ما الأمان إلا فجائع

عليها ولا للذات إلا مصائب

وكم سخنت بالأمس عين قريرة

على ذاهب منها، فإنك ذاهب

ود. إحسان إذ يعتبر الممحصات نوعاً من المعارضات فإنه يشير إلى أن هناك أنواعاً أخرى لا تلتزم التعريف الحرفي للمعارضة، ومن هذه الأنواع، أن

(١) تاريخ المعارضات: ٢٣.

(٢) تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة نونية: ١٧٧.

(٣) العقد: ٣: ١٧٥.

ببني الشاعر قصيدته على بيت من المحفوظ، ويجعله أماساً له وضرب لهذا النوع مثلاً بمقطوعة لابن عبد ربه منقولة عن العقد الفريد، فقد بنى ابن عبد ربه مقطوعته.

أزادني لرمك إصراراً إن لسي في الحب أنصاراً
طار قلبي من هوى رثماً لو دنا للقلب مسا طاراً
خسدت بكفسي لا أمت غرقاً إن يحسر الحب قد فئاراً

فقد بناها على هذا البيت من المحفوظ الشعري:

رُبَّ نمار بست أرمقها تقضم الهندى والفئاراً^(١)

«وهناك معارضة لا تلتزم روى القصيدة التي يعارضها وإنما هو ينظر فيها إلى معاني قصيدة سابقة ثم ينشئ قصيدة تتضمن هذه المعاني مع شيء من التقليل والتغيير والعكس والإسهاب. وأبرز مثال على ذلك قصيدة له - يعني ابن عبد ربه - يصف فيها القلم، فإنه قد نسخ فيها بعض معاني أبي تمام في وصف القلم ذلك الوصف الذي أدهش الأندلسيين، ومن المعاني التي استعارها قوله^(٢):

يسنطق في عجم بلفسته تصمم عنها وتسمع البصراً^(٣)
إذا امتطى المختصرين أذكر من سحبان قيما أطال واختصراً
شخت ضئيلاً لفعله خطراً أعظم به في مليمه خطراً
عج فكاه ريقه صغرت وخطبها في القلوب قد كبرا

(١) العقد: ٥: ١٤٧.

(٢) تاريخ الأدب الأندلسي عصر مباداة قرطبة: ١٨٢

(٣) ابن عبد ربه: الدهوان، ت. د. محمد رضوان انداية، مؤسسة الرسالة - بيروت، ١٩٧٩ م.

ويعتبر د. إحسان هذا النوع «أخفى من المعارضة التي تتم مع الاحتفاظ بالوزن والروي»^(١)

وقد يعارض الشاعر نفسه ولا نعني بذلك الممحصات وذلك مثلما صنع ابن دراج فقد عارض بقصيدته في مدح خيران العامري قصيدة أخرى له مدح فيها المستعين. يقول في مدح خيران^(٢):

لك الخير قد أوفى بعهدك خيران وبشراك قد آواك عز وسلطان
يقول في مدح المستعين^(٣):
هنيئاً لهذا الدهر رَوْحٌ ورَّيحان وللدين والدنيا أمان وإيمان

مستويات المعارضات:

وقد أخذت المعارضات عدة مستويات، فمنها الفردي ومنها الجماعي، أما الفردي فيدفعه الإعجاب بشاعر بعينه لقصيدة بعينها، ومنها ما يكون على المستوى العام وسبب ذلك والداعي إليه انتشار قصائد بعينها وعلو منزلتها عند الناس والإقبال عليها دراسة وحفظاً ونقداً ومن أمثلة ذلك قصائد نالت شهرة واسعة كنونية ابن زيدون ومينية ابن الأبار وميمية البوصيري، وقد تأتي المعارضات في صورة تامة بجزاً وروياً وموضوعاً فتكون المعارضة بهذا الاستكمال لكل العناصر معارضة تامة، وقد تكون المعارضة وزناً فقط دون الموضوع، وقد تكون مخالفة في حركة الروي أو ينقص منها أي عنصر من العناصر التي اتفق على وجودها لاعتبار هذه القصيدة معارضة فتعد لهذا معارضة ناقصة.

(١) تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: ١٨٣.

(٢) ديوان ابن دراج: ٨٦.

(٣) الديوان: ٥٤.

ويبدو أن ازدهار هذا الفن والإعجاب به جعل الأندلسيين لا يكتفون بمعارضة المشاركة بل إنهم وجدوا في شعرائهم الكبار من يستحق المعارضة فعارض بعضهم بعضاً، وللدكتور سعد شلي رأى في هذا، إذ يعده مخرجاً من شعور بالخرج تجاه تقليد الشعراء المشرقيين، ورصد مظهرين للشعور بهذا الخرج.

أولاً: تأليفهم الكتب للإشادة بشعرائهم كما فعل الحميري في كتابه البديع وابن بسام في الذخيرة وابن خاقان في القلائد والمطمح.
ثانياً: تخرج الشعراء من التقليد والاقتباس من الشعراء المشاركة واتجاههم إلى كبار شعراء الأندلس واتخاذهم أساتذة لهم^(١)

وكما لاحظنا فالاهتمام بالمعارضات أخذ مساحة واسعة من الأدب العربي وتنوع كثيراً ولم يقتصر على الماضين فقط، بل إن هذا الإعجاب استمر إلى عصرنا الحديث فمثلما كانت «بين جميل بن معمر وعمر بن أبي ربيعة، فقد كانت - بين البارودي والنايفة الذبياني، وبين شوقي وجماعة من السابقين أمثال أبي تمام، والبحري، وابن زيدون، والبوصيري فهناك معارضة بين السنينتين للبحري وشوقي، والنوتيتين مع ابن زيدون والباثنتين مع أبي تمام، وهناك (نهج البردة) لشوقي مع البوصيري وهكذا مما يرجع الإعجاب الفني ومحاولة التفوق أو التعلق بالماضيين»^(٢).

إذن لنا أن تصور فن المعارضات وقد انتشر وذاع مكاناً فلم تحده حدود جغرافية أو سياسية، كما انتشر وامتد زمانياً فلم يستوقفه عصر أو

(١) د. سعد شلي: البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر، عصر ملوك الطوائف، دار نهضة مصر ١٩٧٨م: ٦٨ - ٧١.

(٢) تاريخ التناقض في الشعر العربي: ٨.

ينحصر في آخر، إنما نستطيع أن نقول إنه يمتد أو ينحسر قليلاً حسبما تفرضه الدواعي الثقافية والسياسية.

ولكن السؤال الذي يجب أن يطرح الآن، والذي يفرض نفسه على هذا الموضوع من البحث... متى بدأت المعارضات؟ وإلى أي عصر يمكن أن نرجعها؟ وهل بدأت ناضجة بالمستوى نفسه الذي هي عليه مؤخراً؟

المعارضات رؤية تاريخية:

إذا كان لكل شيء جذور.. فجذور أدبنا العربي وأصوله تمتد إلى العصر الجاهلي حسب التقسيمات الأدبية التاريخية.. فالآن يمكن لنا أن نتلمس ملامح شكل أدبي قريب بصورة أو بأخرى من المعارضات لكن لا نستطيع أن نعهده معارضة إنما قد يكون البذرة الأولى التي قد تكون الأصل في نتاج طاب على سوقه فيما تلاه من عصور.

وقد أورد ابن قتيبة حكاية أم مجندب زوج امرئ القيس والتي اتخذها بعض الباحثين المصدر الأول الذي تبع بالمعارضة وفيها يروي ابن قتيبة:

لما تحاكم امرؤ القيس وعلقمة إلى أم جندب في أيهما أشعر، قالت لهما: قولاً شعراً تصفان فيه فرسيكما على روى واحد وقافية واحدة، فقال امرؤ القيس قصيدته التي أولها:

خليلي مرا بي على أم جندب

لتنقضي حاجات الغوادر المعذب

إلى أن وصل إلى قوله:

فللسوط الهوب رللساق درة

وللزجر مت رقع أهوج منقب

ثم أنشد علقمة بن عبدة التميمي قصيدته التي أولها:

ذهبت من الهجران في كل مذهب

ولم يك حقاً كل هذا التجنب

إلى أن وصل إلى قوله:

فأدركهن ثانياً من عنانه

بمر كسر الرائح المتحلب

فقلت لا مرئ القيس بعد أن سمعت منهما:

علقمة أشعر منك، قال: وكيف ذلك؟ قالت: لأنك أجهدت نفسك بسوطك وضربت بساقلك، أما علقمة، فقد أوردك طريدته وهو ثانٍ من عنان فرسه، لم يضربه بسوط، ولا مرأه بساق ولا زجره، قال امرؤ القيس ما هو بأشعر مني، ولكنك له واقعة. فطلقها وخلفه عليها علقمة بن عبدة فسمى بذلك الفحل^(١)

والرواية السابقة اعتبرها د. عبد الصبور ضيف دليلاً على نشأة المعارضات منذ العصر الجاهلي «فهذه الحادثة بشعر شاعريها تفيدنا أن المعارضات الشعرية كانت بعيدة الجذور ومسيرة للشعر منذ أيامه الأولى.

^(١) ابن تينة: الشعر والشعراء، ت. أحمد محمد شاكر، دار المعارف - القاهرة ١٩٦٦م: ١٠٧.
والرواية أيضاً في غنار الشعر الجاهلي: ٤٣، ت. مصطفى السقا، ج ١، ط ٤، البابي الحلبي - مصر ١٣٩١هـ - ١٩٧١م.

ونلمس كذلك جيداً المقومات الأساسية في شعر المعارضات، وذلك من خلال ما قالته أم جندب لزوجها وعلقمة: قولاً شعراً تصفان فيه فرسيكما على روى واحد وقافية واحدة فهذا يعني وجوب وحدة الموضوع والوزن والقافية وحركة حرف الروى^(١) وقد اتفق وهذا الرأي د. محمد قاسم نوفل في كتابه تاريخ المعارضات في الشعر العربي أعني اعتبار هذه الحادثة دليلاً على المعارضة منذ الجاهلية، ولكنني أرى أن إطلاق تسمية معارضة على هذا الحدث الشعري لا يستقيم مع المفهوم الحقيقي للمعارضة.

فالمعارضة أساساً تقوم بدافع الإعجاب والتقليد والمحاكاة بخالفها شيء من الرغبة في إثبات البراعة والتفوق لكن امرأ القيس وعلقمة لم يعجب أيهما بالآخر ولم يقلده، هذا إلى جانب أن الأمر هنا أخذ شكل مباراة ووجب الاحتكام فيه وهذا عنصر لا يلتزمه المعارضة ونستطيع أن نعتبر اتحاد الغرض والوزن والروى عوامل تشترك فيها قوتون أخرى غير المعارضة كالمساجلة والمباراة.

وقد اعتبرها د. محمد بن سعد من البذور الأولى لفن النقائض.

«والنقائض فن شعري أصيل عند العرب تمتد جذوره إلى أيام الجاهلية حيث عدوا من ذلك ما جرى بين امرئ القيس وعلقمة الفحل حين تحاكما إلى أم جندب زوجة امرئ القيس»^(٢)

وقد أكد على مفهوم الإعجاب كثير من الباحثين ومنهم د. التطاوي في حديثه عن المعارضات الشعرية «يمكن الاستدلال على عظمة القصيدة

(١) د. عبد الصبور ضيف محمد: انقراضات في الشعر والموشحات الأندلسية، مطبعة الأمانة - مصر، ط ١، ١٤١٨ هـ - ١٩٨٧ م: ١٦

(٢) د. محمد بن سعد بن الحسين: المعارضات في الشعر العربي، النادي الأدبي - الرياض، ١٤١٠ هـ - ١٩٨٠ م: ٣٤

واستمرارية تأثيرها من خلال موقعها في زحام هذه المعارضات، فلا شك أن ما أصبح من القصائد موضوعاً لمعارضات الشعراء لا بد أن يظل في منطقة البؤرة -بؤرة الإعجاب- لدى المتأخرين منهم، إلى جانب موقعها الأدبي في عصره، بما يكفي لجعلها محوراً ينصرف إليه أكثر من شاعر، ربما بسبب دوافع قنية من إعجاب خالص بها، وربما دوافع أخرى قومية، أو حماسية تكشفها التجارب العامة في صورتها الاجتماعية، وربما ظلت محصورة في إطار من تشابه التجارب الفردية لشعرائها، وربما امتزج الجماعي فيها بالفردى، فتفاعلت الصور، مما يؤدي إلى زحام الصور المعارضة^(١)

وقد أكد الفكرة نفسها د. منجد مصطفى بهجت في كتابه الأدب الأندلسي^(٢)

ويعود د. التطاوي ليؤكد الفارق بين المعارضات واللوان المباريات الأخرى فيقول: «وكان هذه المنطق -منطقة البديهة- تظل أساساً جامعاً لذلك التباري، ولكن يجب الفصل بينها وبين حدود المفوضات الشعرية التي ترمخ مقوماتها على أساس من تشابه التجارب، وما يترتب عليها من تقارب في صيغ المعالجة بكل أبعادها»^(٣)

ومن هذا المفهوم وهو أن المعارضة أساساً عمل يقوم على الإعجاب وتشابه التجارب، فإن هذا يؤكد أن قصة أم جندب مع امرئ القيس وعلقمة الفحل لم تكن من قبيل المعارضات بل المباريات لأن فكرة الإعجاب منتفية وغير قائمة.

وللدكتور عبد الصبور ضيف تعليق على بيتين أحدهما لامرئ القيس والآخر لطرفة بن العبد.

(١) المعارضات الشعرية (أنماط ونماذج): ٩٧، ٩٨

(٢) د. منجد مصطفى بهجت: راجع الأدب الأندلسي، ص ٢٦٧.

(٣) المعارضات الشعرية (أنماط ونماذج): ٨٦.

يقول امرؤ القيس واقفاً على الأطلال^(١)
ونرفاً بها صحي على مطيهم

يقولون لا تهلك أسي وتحمل

ويقول طرفة في نفس المعنى^(٢)
ونرفاً بها صحي على مطيهم

يقولون لا تهلك أسي وتحمل

ويرى د. عبد الصبور أن «المعارضة بالمعنى ظاهرة تماماً بين الشعاعين إلى درجة تكاد تكون الكلمات مكررة عند الشعاعين، ولا عجب في ذلك، فلبينة دخل كبير في كل هذا. كما لا ننكر وجود توارد الخواطر عند كثير من الشعراء والأدباء بصفة عامة وإن كنا لا نبعد عن مجال السرقات الشعرية»^(٣)
وقد سجلت البيتين بنفس ترتيبهما في كتاب د. عبد الصبور فإن كان الدكتور عبد الصبور ظن أن طرفة أخذ عن امرؤ القيس فقد وقع في إشكال زمني، فلقد عاش طرفة في الفترة ما بين ٥٤٠ إلى ٥٦٥ م، أما امرؤ القيس فقد ولد في أوائل القرن السادس الميلادي، وعلى هذا فلا يمكن أن يكون طرفة عارض امرؤ القيس أو سرق بيته هذا. ثم إن كان العكس فلماذا تحول فكرة السرقة في غيلة د. عبد الصبور، ولندع أنفسنا نتساءل: هل كان امرؤ القيس بحاجة إلى أن يسرق أشعار طرفة وهو ما هو منزلة سن الشعر العربي؟^(٤) هذا إن جاز استخدام التعبير، فهو يتنافى مع أخلاقيات الشعراء وأصالتهم الشعرية، وإذن كيف نفسر تكرار أبيات برمتها في مواضع مختلفة من ديوان امرؤ القيس ونضرب مثلاً لذلك:

(١) امرؤ القيس: الديوان، دار صادر - بيروت: ١٩٩٨ م: ٢٦.

(٢) طرفة بن العبد: الديوان، ت. د. عبد محمود، دار الفكر اللبناني - بيروت ١٩٩٤ م: ٢٨.

(٣) المعارضات في الشعر والمرشحات الأنثوية: ١٦.

فقرله في المعلقة^(١).

فقد اغتدى والطير في ركناتها
بمنجرد قيد الأوابد هيكلا
مشابه بقوله^(٢):

وقد اغتدى والطير في ركناتها
بمنجرد عيل البدين بهيف
وقوله في المعلقة^(٣):

له أبطلا ظبي وسماقا نعامه
وارخاء سرحان وتقريب تنفل
مشابه لقوله^(٤):

له أبطلا ظبي وسماقا نعامه
وصهوة غير لئالم فوق مرقب
وقوله من المعلقة^(٥):

ضليح إذا استدبرته سد فرجه
بضائف فوق الأرض ليس بأعزل
مشابه لقوله^(٦):

وأنت إذا استدبرته سد فرجه
بضائف فوق الأرض ليس بأصهب
فهل سرق امرؤ القيس نفسه؟!

إن ثمة أشكال من المباريات لا نستطيع أن نعتها معارضات ومن ذلك
ما هو مثبت في ديوان امرؤ القيس فقد «لقي يوماً عبداً بن الأبرص الأسدي

(١) الديوان: ٥١.

(٢) نفسه: ١٢٧.

(٣) نفسه: ٥٥.

(٤) نفسه: ٦٧.

(٥) نفسه: ٥٦.

(٦) الديوان: ٧١.

فقال له عبيد: كيف معرفتك بالأوابد؟ فقال: قل ما شئت تجدني كما أحببت
فقال عبيد:

ماحيئة ميسرة قامت بميتها درداء ما أنبتت متناً وأضراسا

فقال امرؤ القيس:

تلك الشعيرة تُسقى في سنايلها فأخرجت بعد طول المكث أكدا^(١)

وهكذا تستمر المباراة حتى نهايتها وتبلغ خمسة عشر بيتاً بين الشاعرين
وإن كانت هذه المباراة مشكوكاً في صحتها. أقول إن هذه الألوان الشعرية لا
يمكن أن نطلق عليها تسمية المعارضات إنما هي بدايات تطورت وأخذت شكلاً
آخر فيما سُمي بعد ذلك بالمعارضات.

المعارضات ومكائنها بين مؤيد ومعارض:

وبعد أن بسطنا الحديث عن المعارضات وما يمكن أن يشابه معها من
فنون شعرية قد تتفق معها في جانب من جوانبها، فليس أمامنا الآن إلا أن نقرر
وجود هذا اللون مع اختلاف المواقف النقدية تجاهه سواء بسواء المؤيد منها أم
المعارض، وقد رأى د. إحسان أن هذا الفن إنما هو نتاج حتمي لالتقاء الثقافتين
المشرقية والأندلسية وأسمت الحياة الثقافية منذ البدء بالاعتماد على المشرق
والتقليد لأهله، لأنه كان أرقى حضارة وأوسع ثقافة، وإليه يلتفت الأندلسيون
في تبحراتهم ويرونه منبع العلم والدين وموطن القداسة والحج. وقد تنمو روح
المنافسة مع الزمن بين المشرق والمغرب، ولكنها لن تستطيع أن تكفل استقلال
الأندلس في شؤون الحضارة والأدب بل إنها ساعدت على توسيع دائرة التقليد

(١) ديوان امرؤ القيس: ١١٩ - ١٢١

وقد حاول الحكم المستنصر ثم ابن حزم أن يرسيا للأندلس حدوداً ثقافية، وأن يقفأ بها على مستوى المشرق، ولكن تقديس الثقافة والأدب الشرقي ظل حاداً ساطعاً. ومن الخطأ الكبير ألا نحايلنا عند درامة الأدب الأندلسي إلا هذا الاستقلال في الشخصية الأندلسية لأننا ندرس أدباً يستند إلى حضارة مشتركة في الشرق والغرب، فلو لم يكن التقليد مقصوداً لكان التشابه أيضاً محتوماً^(١)

إذن لا يمكن بحال من الأحوال أن نلغي فكرة التأثير والتأثر وننكر على من ترسموا خطى فن المعارضات ولجوا فيه بادعاء أنها مجرد تقليد لا براعة فيه ولا تميزاً فالمعارضات الأصيلة لا تعني هذا المفهوم ولا تدل على ضعف المستوى الأدبي عند الشاعر المعارض، وإلى هذا يشير د. منجد مصرحاً برأيه في هذا الفن: «إن فكرة المعارضة لا تدل على مجرد التقليد وليس فيها ما يشير إلى ضعف المستوى الفني للشاعر كما ليس فيها ما يدل على ضعف الأدب الأندلسي قياساً لنظيره المشرقي، صحيح أن الأندلسيين عارضوا المشاركة للإعراب عن إعجابهم بهؤلاء الشعراء وبقصائد منتخبة لهم، لكننا وجدنا المعارضة تجري فيما بين الأندلسيين أنفسهم؛ كما وجدنا المشاركة هم المعارضون لقصائد الأندلسيين»^(٢) والعبارة الأخيرة للدكتور منجد أراها إجابة لسؤال: هل تعد المعارضة دليل ضعف مستوى الشاعر الفني؟

وما يؤيد إنشاء المعارضات لإثبات البراعة والتفوق، ما نقله المقرئ من الحميدي: «قال الحميدي: أنشد بحضرة بعض ملوك الأندلس قطعة لبعض أهل المشرق، وهي:

(١) تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: ٣٥.

(٢) الأدب الأندلسي: ٢٧٨.

وماذا عليهم لو اجابوا فلما
وقد علموا أنني المشوق المتيم
سروا ومحوم الليل زهر طوالع
على أنهم بالليل للناس المحم
واخفوا على تلك المطايا سيرهم
فلم عليها في الظلام التيمم
فأفرط بعض الحاضرين في استحسانها، وقال: هذا ما لا يقدر أندلسي
على مثله، وبالحضرة أبو بكر يحيى بن هذيل، فقال بديها:
عرفت بعرف الريح أين تيمموا
وأيّن استغلّ الظاهتون وخيموا
خليلي ردائي إلى جانب الحمى
فلست إلى غير الحمى اتيمم
أبيت ممر الفرقدين كأدما
وسادى قناد أو ضجيعسي أرقم
وأخسور ومسان الجفون كاته
قضبب من الریحان لذن منعم
نظرت إلى أجفانبه وإلى الموى
لأيقنت أنني لست منهن أملم
كما أن إبراهيم أول نظيرة
رأى في الدار أن أنه سوف يسقم^(١)

(١) النسخ: ٣ / ١١٥٣، ١٥٤.

لقد ذهب بعض النقاد إلى اعتبار المعارضات دليل اتساع الثقافة لا دليل ضيق الأفق والاعتماد على الآخرين؛ ومن هؤلاء ابن شهيد نفسه الذي وجه إليه هذا الاتهام، ونجد الحميدي يدافع عن أبي المطرف عبد الرحمن بن أبي الفهد بقوله: «وهو غزير المادة واسع الصدر حتى إنه لم يكذب يبق شاعراً جاهلياً ولا إسلامياً إلا عارضه وناقضه»^(١)

ومنهم ابن بسام. «وقد ضارع أبو عامر هذا محاسن الطبقة العالية البغدادية المضارعة التي بانَتْ فيها قوياً، ولدنت اختراعاته ومقدرونه، فصار يتناول المعنى الحسن فيصيره مُحسناً بحسن مساقه»^(٢)

كما أيد عظمة ابن شهيد في معارضاته لعمالقة الشعر المشرقي محقق ديوان ابن شهيد الأستاذ يعقوب زكي «لأنه في رحلته، يلقي القصيدة تلو القصيدة من شعره يقارع بها عمالقة الأدب العربي في المشرق، فيغلبهم أحياناً، أو يستولي على إعجابهم أحياناً»^(٣)

أما الأستاذ بطرس البستاني مقدّم رسالة التوايح والزوايح فقد وقف من معارضات أبي عامر موقف الرفض المعارض لها «وأمثال هذه المعارضات وما يشاكلها كثير في شعر أبي عامر، فما يفتأ يذكر بك غيره، فتلقاه تابعاً لا متبوعاً، ومن أجلها انكشفت مقاتله لخصومه، فرموه بقوارص النقد، وشكروا في شعره، وعابوا أخذه من غيره»^(٤)

فقد تصور الأستاذ بطرس أن هذه المعارضات تلغي شخصية صاحبها الفنية وتجعل منه صورة أو نسخة من غيره بدون ملامح خاصة به.

(١) الحميدي: الجلاوة، ت. محمد بن تاروت الطنجي، القاهرة: ١٩٥٢م: ٢٥٨.

(٢) الذخيرة، ق ١ / م ١٩٩.

(٣) ابن شهيد: الديوان، جمعه يعقوب زكي، راجعه: د. محمود هني مكّي، دار الكتاب العربي - القاهرة: ٦٧.

(٤) التوايح والزوايح: ٤٢.

ريثكى الر بطرس على هذه الرؤية في نظرتة لأدب ابن شهيد «وليس من غرضنا أن نتقري سرقات ابن شهيد واحتذائه، وإنما أخرجنا أمثلة منها لنندل بها على شيوع بنات أفكاره وضعف حصانتها، ومن ذلك معارضاته للشعراء، يبني قصائده على محور قصائدهم وقوافيها، وبأخذ من معانيها وألفاظها»^(١)

ولكن هل كان ابن شهيد يستطيع أن يطل برأسه معارضاً ومناطحاً فحول الشعر العربي ورجالات أدبه إلا إذا تمكنت لديه ملكة النظم والنثر فعلت همته وشجذت قريحته فقارب حيناً وطاول حيناً آخر. فقد أجازته شياطين امرئ القيس وطرفة بن العبد وقيس ابن الخطيم، وقال له شيطان أبي تمام «وما أنت إلا محسن على إساءة أهل زمانك»^(٢) وغشى وجه أبي الطبع -البحتري- قطعة من الليل عندما أنشده أبو عامر وكر راجعاً إلى ناورده. وأجازته صاحب النواصي، «وقال: هذا والله شيء لم نلهم لحن، وقال له صاحب المتنبي «إن امتد به طلق العمر، فلا بد أن ينفث بذرراً»^(٣) وأجازته.

هكذا رأى ابن شهيد موقعه الأدبي بنظرة الناقد المحكم إليه في عصره.

وقد عقد عديد من نقاد الأندلس موازنات بين شعراء الأندلس والمشرق وأكثروا من تشبيه كبار شعرائهم بأمثالهم من شعراء المشرق لما ظنوا في ذلك من إكبار لهم وإعلاء وتشريف أن ترتبط أسماءهم بأسماء هؤلاء الفحول، ومن ذلك قول ابن سعيد عن ابن مرج الكحل «هو في المغرب مثل الوأواء الدمشقي في المشرق»^(٤)

(١) نفسه: ٤٦.

(٢) نفسه: ١٠١.

(٣) نفسه: ١١٤.

(٤) ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، ت: د. شوقي ضيف، دار المعارف - القاهرة، ط ٤، ٢: ٣٧٢.

وما جاء عن الفتح بن خاقان في وصفه لأبن سارة الشنتريني «إن شبه
فالمعتزيات واجهة، أو أغرب ببديعة فالمعريبات راغمة»^(١) بل إننا نراه ينزله منزلة
أعلى من المشاركة.

أما ابن بسام فقد رأى ابن دراج في المنزلة كالمثني «كان عندهم بصقع
الأندلس كالمثني بصقع الشام»^(٢)

كذلك أنزله الشعالي «كان بصقع الأندلس كالمثني بصقع الشام»^(٣)
ومن هؤلاء النقاد ابن دحية فقد فاخر بشاعر أندلسي واحد شعراء
المشرق جميعهم «ومن شعراء الأندلس الذين فاخرت به شعراء العراق وأجلب
به المغرب على المشرق وجلبت إليه من أنفاسه الأعلام، وسارت أشعاره سير
الأمثال في الآفاق، الشاعر الرقيق أبو الحسن علي بن عطية الزقاق»^(٤)

وأما ابن هانئ الأندلسي ففيه أقوال كثيرة تجمع على مضاهاته بالمثني
فمن ذلك «هو وأبو عمرو (ابن دراج) القسطلي نظيران لحبيب والمثني»^(٥)
«أديب شاعر مفلح أشعر المتقدمين والمتأخرين من المغاربة وهو عندهم كالمثني
عند أهل المشرق»^(٦)، وليس غرضنا الإسهاب في إيراد أمثال هذه المقولات إنما
نأتي بها للإشارة إلى الرأي المؤيد، فلولا هذا التأثير بالمشاركة والمحاولات العديدة
لاقتفاء آثارهم ومعارضتهم لما وصل هؤلاء الشعراء الأندلسيون إلى ما وصلوا

(١) الفتح بن خاقان: قلائد العقيان، نشر: محمد العنابي، المكتبة العتيقة، تونس ١٩٦٦م: ١٤٥.

(٢) اللخيرة: ق/١ م: ٦٠.

(٣) الشعالي: يتيمة الدهر، ت: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الباز- مكة المكرمة: ١/ ١٠٣.

(٤) ابن دحية: المطرب في أشعار أهل المغرب، ت: الإياري وعابدين، القاهرة ١٩٥٤م: ١٠٠.

(٥) الحسن بن محمد الحسن الصنعائي: التكملة والأدب والعلة لكتاب تاج اللغة وصحاح العربية، ت:
عبد العليم الطحاوي، ر: عبد الحميد حسن، دار الكتب- القاهرة ١٩٧٤م، ج: ١، ١٠٣.

(٦) ياقوت الحموي: معجم الأديباء، ط ١٦، المستشرقون- بيروت، د.ت: ٧ / ١٢٦.

إليه من مكانة يشارفون بها هؤلاء المشاركة الذين شبههم بها نقاد الأندلس وغيرهم.

على أن هناك رؤية تختلف تماماً مع هذه الرؤية السابقة وتناقضها، فمثلما رأينا مشجعين ومؤيدين لذلك فعلى الجانب الآخر نجد المعارضين المهاجمين لهذا اللون الشعري ولفكرة التأثير ذاتها والاعتماد على النهج الشرقي وأصحابه.

ويعد ابن بسام الشنتريني من زعماء هؤلاء المناهضين لذلك والمنكرين له مع أنه في كتابه الذخيرة لمجده لا يطبق هذا فيأتي بعدد من هذه المعارضات ويعود ليعزز مكانة أصحابها وعند تصفحنا للأوراق الأولى من المجلد الأول من كتابه القيم الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة نراه يصرح بالهدف من وراء تصنيفه لهذا الكتاب وهو إثبات الجدارة لأدباء الأندلس وإثبات قدراتهم وتميزهم فيقول:

«وقد أودعت هذا الديوان الذي سميته بـ كتاب الذخيرة، في محاسن أهل الجزيرة من عجائب علمهم، وغرائب نثرهم ونظمهم، ما هو أحلى من مناجاة الأحبة، بين التمتع والرقبة، وأشهى من معاطاة العقار، على نفقات المثلث والأزيار، لأن أهل هذه الجزيرة -مد كانوا- رؤساء خطابة، ورؤوس شعر وكتابة، تدفقوا فأنسوا البحور، وأشرقوا فباروا الشموس والبدور، وذهب كلامهم بين رقة الهواء، وجزالة الصخرة الصماء»^(١)

ثم هو يستنكر عليهم تقليدهم وترديدهم لأصوات المشرق استنكاراً شديداً «إلا أن أهل هذا الأفق، أبوا إلا متابعة أهل الشرق، يرجعون إلى أخبارهم المعتادة، رجوع الحديث إلى قنادة، حتى لو نطق بتلك الآفاق غراب،

^(١) الذخيرة: ق ١/م ١٤ / ١٤

أو طن بأقصى الشام والعراق ذباب، لجئوا على هذا صنما، وتلوا ذلك كتاباً
محكما^(١)

ثم هو يتنصر لأهل بلاده ويستنكر على من يقول بالفضل لأهل المشرق
«وليت شعري من قصر العلم على بعض الزمان، وخص أهل المشرق
بالإحسان؟»^(٢) على أن هذا الموقف من النقد ما بين مؤيد ومعارض ومتنصر
للأندلسيين وموازن بينهم وبين المشرقيين أثمر عن نتاج أدبي نقدي كان بالفعل
لصالح هذه المسألة إذ أعطاها قيمة وأهمية ووضعها على خارطة الأدب العربي
على مر العصور.

وفي بحث الدكتور فوزي عيسى يتحدث عن الاعتزاز بأدباء الأندلس
فيقول: «وهذه النزعة الأندلسية نجدها واضحة عند كثير من أدباء عصر
الموحدين ففي كتاب المطرب نرى مؤلفه ابن دحية أندلسياً قويا الشعور
بأندلسيته، يعتز بشعراء قومه، ويندد بالمشاركة - وبخاصة أهل العراق - حين
ينتقصون من أقدار أدباء الأندلس، فيكشف بذلك عن مظهر مهم من مظاهر
الاحتكاك الثقافي بين المشرق والمغرب ولجد في تعليقات ابن دحية على بعض
الحوادث ما يصور أنفسته من الظلم الذي يقع على أهل بلده، ويبرز قوميته
الصادقة في الانتصار لشعراء وطنه، وفي ضوء هذا يمكن أن نفسر اهتمامه
بالمفاضلة بين أدباء الأندلس وبين أدباء المشرق في مواضع كثيرة من كتابه»^(٣)

(١) نفسه: ق/١ م: ١١.

(٢) نفسه: ق/١ م: ١١.

(٣) فوزي عيسى: الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، ط ١ الهيئة المصرية العامة للكتاب - الإسكندرية،

١٩٧٩ م: ٩٢.

على أن هناك من النقاد الأندلسيين من يرى أنه من الصعوبة بمكان عقد هذه المقاضلات بين الشعراء من البيهتين حيث يرجع هذا إلى تفاوتات كبيرة في الزمان والمكان والحال والباعث على التغلغل إلى استشارة تخاييل ومحاكاة في شيء لا يساعد الآخر شيء من ذلك عليه، وقد تكون حال الآخر في غير ذلك الشيء بمنزلة حال صاحبه في ذلك الشيء وقد تختلف حالاهما في اللغة، وتختلف حالاهما في الروية، ومقدار جهام خاطر كل واحد منهما ونشاطه للقول في حال الروية ولذلك قد يعسر الحكم في المقاضلة بين الشاعرين في جودة الطبع وفضل القريحة، ولكن تمكن المقاضلة بين قولهما إذا اجتمعا في غرض ووزن وقافية»^(١)

ولئن رأينا حازم القرطاجني موضوعياً في حكمه على أمثال هذا الموازنات فإن ابن بسام يطلق العنان لأفراس الغيرة على أهل موطنه والانتصار لهم وبالجمل فأكثر أهل بلاد هذا الأفق أشراف عرب المشرق افتتحوها، وسادات أجناد الشام والعراق نزلوها، فبقي النسل فيها بكل إقليم، على عرق كريم، فلا يكاد بلد منها يخلو من كاتب ماهر، وشاعر قاهر؛ إن مدح ما كثير عنده بكثير، وإن هجا أجز لسان جرير، وغدا حديثاً عن مدح ذويه، وأنسى جرولاً العواء في أثر قوافيه، وإن تغزل أربى على الساحرات فنوناً، وأزرى بالغانيات مجوناً»^(٢)

(١) حازم القرطاجني: منهاج البغاء وسراج الأديباء، ت: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط ١٣٨٦م: ٣٧٦.

(٢) الذخيرة: ق ١ م ١: ٣٣.

وما أرى ابن بسام إلا وقد عاد - وبدون أن يقصد - إلى إرجاع الفضل
لأهل المشرق فمنهم الأصول وهم المنبت، وإذا تجاوزنا الحدود الزمنية وقلنا
شيئاً من صفحات النقد الحديث فسنجد أن القضية ما زالت محتدمة والآراء
متباينة كما تباينت قديماً، ولكن سنكتفي بالاستشهاد بثلاثة أمثلة فقط منهم،
الأول رأى الأستاذ أحمد أمين في ظهر الإسلام، والثاني للأستاذ علي عبد
العظيم في مقدمته لديوان ابن زيدون، والثالث للدكتور شوقي ضيف في كتابه
ابن زيدون، يرى الأستاذ أحمد أمين أن ابن عبد ربه «يجهل ما استطاع أن يأخذ
معانيهم ويزيد عليها ويختار في كل نوع من الشعر إماماً من المشاركة، فطوراً
إمامه صريع الغواني، وطوراً أبو العتاهية، وغيرهم؛ لم يتحرر تحرراً كافياً ولم
يصغ إلى قلبه فقط»^(١)

ونحن نتمسك الرد على هذا الاتهام بالتبعية المطلقة واتخاذ المعارضات
سبباً لاتهامه بالجمود نتلمسه في قول ابن عبد ربه نفسه معقلاً على معارضته
لمسلم بن الوليد، «فمن نظر في سهولة هذا الشعر مع بديع معناه ورقة طبعه، لم
يفضل شعر مسلم عنده إلا بفضل التقدم»^(٢) فإن يصل ابن عبد ربه إلى هذا
المستوى من الفنية الشعرية التي وصل إليها مسلم بن الوليد فهذا يحسب له لا
عليه ولا يدعونا إلى اتهام بالتقليد الذي يحنق صاحبه.

ولم يكتف الأستاذ أحمد أمين برفع إصبع الاتهام إلى ابن عبد ربه وحده
من شعراء الأندلس المعارضين للمشاركة، إنما وجهه إلى شاعر من أبرز شعراء
الأندلس هو ابن دراج القسطلبي «فترى من هذا محاكاة للمثنوي في الوزن والقافية

(١) أحمد أمين: ظهر الإسلام، مكتبة النهضة المصرية - القاهرة: ٣: ١٢٤.

(٢) العقد الفريد: ٣: ١٨٣.

وتقليده في أسلوبه ومعانيه^(١)، ويشارك هذا الرأي د. أحمد ضيف قائلا «لم يكن شاعراً فطرياً يقول الشعر عن شعور صحيح أو دافع نفسي، وإنما هو مقلد بارع التقليد»^(٢)

وكما نلمح من خلال القولين السابقين أن ثمة خلطاً بين المعارضة بمعناها الصحيح وهو التأثير والإعجاب وبين مجرد المحاكاة والتقليد وغياب الشخصية.

إن معارضات ابن دراج هي نتاج طبيعي لثراء ثقافته واتساعها، ولو كان الأمر كذلك لانتفت صفة الأصالة الشعرية عن معظم شعراء بلاد الأندلس، فهذا الأستاذ علي عبد العظيم يعتبر المعارضات مستوى عال من التحرر والاستقلال ودليل على نضوج الشخصية الفنية للشاعر الأندلسي:

«كان الأدباء الأندلسيون يتلقون التوجيه من إخوانهم المشاركة، فكانوا يشدون إليهم الرحال: ويستقدمون نابغيهم، ويبذلون في الحصول على مؤلفاتهم أغلى الأثمان، ولكنهم في عصر الطوائف أخذوا يتحررون من هذه التبعية ويشعرون باستقلالهم الفكري، وشرعوا في مباراة المشاركة ومعارضتهم فبرزوا حيناً وقاربوهم في معظم الأحيان»^(٣)

أما الدكتور شوقي ضيف فلا يرى فيها خروجاً عن المألوف في هذا الوقت بل إن هذه المعارضات التي هي ترجمة لهذا التأثير إنما هي أمر حتمي لا ينقص مقدار صاحبه فابن زيدون الذي عارض غير واحد من كبار شعراء المشرق لا يمكن أبداً أن نتهمه بالتقصير أو غياب الشخصية أو التقليد المحيط

(١) ظهير الإسلام: ٢: ١٢٤

(٢) د. أحمد ضيف: بلاغة العرب في الأندلس: مطبعة مصر، ١٣٤٢هـ - ١٩٢٤م.

(٣) مقدمة ديوان ابن زيدون: ١٨.

بصاحبه «وطبعي لهذا الشاعر الذي اختبر أوتار القيثارة العربية أدق اختبار، واستمع إلى شذوذا ونغماتها أرهف استماع، أن يشتد تأثيره بمن سبقوه؛ وأن يستعير منهم في الحين بعد الحين، وخاصة أن هذا الصنيع كان ضريبة مفروضة على الشعراء الذين تقدموه جميعاً، لا عند المغمورين منهم، بل عند أفذاذهم ممن سميناهم فإذا خلف من بعدهم ابن زيدون، وجرى على رسمهم، وعكف على نماذجهم، واحتذى أمثلتهم: لم يكن خارجاً على العرف الشائع، بل كان مطرداً مع سياق صناعته وأسلوبها الذي اصطلح عليه الشعراء عامة»^(١)

السرققات الأدبية:

وإذا كانت المعارضات لحمل اقتفاء واقتباساً وتضميناً وأخذاً في شكل من الأشكال، فإن السؤال الذي يلح علينا الآن أن نطرحه هل تعد المعارضات نوعاً من السرققات الأدبية؟

ولكي نجيب بالنفي أو بالإثبات، علينا أن نتعرف إلى ماهيتها ومدلولاتها قديماً وحديثاً.

ولنستعرض هذا عند الخطيب القزويني^(٢) «اعلم أن اتفاق القائلين إن كان في الغرض على العموم كالوصف، والسجاء، والبلادة، والذكاء - فلا يعد سرقة، ولا استعانة ولا تحوهما؛ فإن هذه الأمور متقررة في النفوس، متصورة للعقول، يشترك فيها الفصيح والأعجم، والشاعر والمفحم.

(١) ابن زيدون: ٣٨.

(٢) الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ت: لجنة من أساتذة كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة ١٩٨١م: ٢ / ٤٠١ وما بعدها.

وإن كان في وجه الدلالة على الغرض - وينقسم إلى أقسام كثيرة منها: التشبيه بما توجد الصفة فيه على الوجه البليغ كما سبق: ومنها ذكر هيئات تدل على الصفة؛ لاختصاصها بمن له الصفة، كوصف الرجل حال الحرب بالابتسام، وسكون الجوارح.

فإن كان مما يشترك الناس في معرفته لاستقراره في العقول والعادات، كتشبيه الفتاة الحسناء بالشمس والبدرة، والجواد بالغيث والبحر، فالاتفاق فيه كالاتفاق في عموم الغرض.

وإن كان مما لا ينال إلا بفكر، ولا يصل إليه كل أحد، فهذا الذي يجوز أن يدعى فيه الاختصاص والسبق، وأن يُقضى بين القائلين فيه بالتفاضل وأن أحدهما فيه أفضل من الآخر، وأن الثاني زاد على الأول أو نقص فيه وهو ضربان: أحدهما: ما كان في أصله خاصياً غريباً، والثاني: ما كان في أصله عاماً مبتدلاً، لكن تُصرف فيه بما أخرجه من كونه ظاهراً سادجاً.

إذا عرفت هذا فنقول: الأخذ والسرقة نوعان: ظاهر، وغير ظاهر. أما الظاهر فهو أن يؤخذ المعنى كله، إمامع اللفظ كله أو بعضه، وإما وحده.

فإن كان المأخوذ كله من غير تغيير لنظم فهو مذموم مردود؛ لأنه سرقة محضة، ويسمى نسخاً وانتحالاً.

وإن كان مع تغيير لفظة، أو كان المأخوذ بعض اللفظ سُمي إغارة ومسخاً.

فإن كان الثاني أبلغ من الأول لاختصاصه بفضيلة - كحسن السبك، أو الاختصار، أو الإيضاح، أو زيادة المعنى - فهو ممدوح مقبول.

وإن كان الثاني دون الأول في البلاغة فهو مذموم مردود وإن كان مثله فالخطب فيه أهون، وصاحب الثاني أبعد من المذمة، والفضل لصاحب الأول.

واعلم أن من هذا الضرب ما هو قبيح جداً، وهو ما يدل على السرقة
باتفاق الوزن والقافية أيضاً، كقول أبي تمام.

مقيم الظن عندك والأمانسي وإن قلقست ركابي في البلاد
ولا سافرت في الأفاق إلا ومن جسدواك راحلي وزادي

وقول أبي الطيب:

وإني عنك بعد غد لغاد وقلبي عن فنانك غير غاد
فحبك حيثما انجهمت ركابي وخصيك حيث كنت من البلاد

ومما يتصل بحديث السرقات: الاقتباس، والتضمين، والعقد، والحل،
والتلميح.

وهكذا يتحرز القزويني من استخدام كلمة سرقة ويخلص إلى تسميتين
أخذ وتوارد خواطر ومقبول أو مردود، وهو مرفق معتدل مقبول.

وقد أدرج بعض النقاد ظاهرة الأخذ من شعراء مشهورين تحت مفهوم
السرقة مع إن طبيعة الدرس الأدبي لكبار شعراء المشاركة تفرض على شعراء
الأندلس وبدون قصد أن يتمثلوا هذه الأبيات التي امتزجت بلا وعيهم الثقافي
وأصبحت جزءاً من ألسنتهم نقيض عليها دون شعور بأنها سرقة.

ونرى رجلاً كابن بسام يصوغ لهذا الأخذ ويترفق بالشعراء ولا يقبل
بحكم مطلق في هذه المسألة «ولست أقول أخذ هذا من هذا قولاً مطلقاً، فقد
توارد الخواطر، ويقع الحافر على الحافر، إذا الشعر ميدان والشعراء فرسان»^(١).
أما أبو هلال العسكري فيرى أن «المعاني يعرفها: العربي، والأعجمي،
والقروي، والبلدوي»^(٢).

(١) الذخيرة: في ١ / م ١ / ٣٥٤.

(٢) أبو هلال العسكري: الصنائع، القدسي - القاهرة، ١٩٨٦ م: ٥٧.

كذلك الجاحظ فإن له نفس الرواية إلا أن المعاني مطروحة في الطريق،
يعرفها العجمي والعربي، والبدوي، والقروي»^(١)

ولا أفضل الوقوف طويلاً عند هذين الكتّابين فقد فصلنا الموضوع بما لا
يستوجب الزيادة، إلا من كلمات لنقاد آخرين: فهذا ابن طباطبا يتلطف للأخذ
ولا يرى فيه غصاضة «وإذا تناول الشاعر المعاني التي قد سبق إليها فأبرزها في
أحسن من الكسوة التي عليها بل ويجب له فضل لطفه وإحسانه فيه»^(٢)

بل يذهب ابن طباطبا إلى ما هو أبعد من ذلك ويطالب الشاعر بأن
يتحایل لإخفاء الأخذ ويحتاج من سلك هذه السبيل إلى إلفاف الحيلة وتدقيق
النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلييسها حتى تخفى على نقادها البصراء
وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها»^(٣)

ويأتي ابن شهيد في حديث نقاد الجن من رسالته التوابع والزوابع
ليوضح أكثر كيف يكون إلفاف الحيلة فابن شهيد إلى كونه ناقداً فهو شاعر،
وقد كان هذا من أسلوبه وما اعتمد عليه كثيراً إذ اعتمدت معنى قد سبقك
إليه غيرك فأحسن تركيبه، وأزق حاشيته فاضرب عنه جملة، وإن لم يكن بدّ ففي
غير العرض الذي تقدّم إليها ذلك المحسن، لتُنشِطَ طبيعتك، وتُقوى مُتّك»^(٤)
والنقاد المتأخرون يتهمون على استخدام لفظة السرقة في الأدب فيقول
الأستاذ محمد الحسني: «ويبدو أن كلمة السرقة هذه قد وضعها أول كاتب في
هذا الموضوع في وقت كانت فيه حالته النفسية متغيرة ثائرة على بعض الشعراء

(١) الجاحظ: الحيوان، ت: عبد السلام هارون، دار الفكر - بيروت، ج ٢: ١٢٤.

(٢) ابن طباطبا: عيار الشعر، ت: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف - الإسكندرية، ١٩٨٠م: ٩١.

(٣) عيار الشعر: ٩٢.

(٤) التوابع والزوابع: ١٣٥.

لأنه لما يصطدم وطبيعة الأديب الشاعر أن يوصم بأنه سالب لص أو سارق
مغيرة^(١)

على أن الأستاذ محمد الحسيني لم يمنع هذا الرأي من استخدام كلمة
سرقة بجانب كلمة أخذ في التعريف بهذه المسألة عند إجماع القدماء والمحدثين
«السرقة لا تكون إلا في المعاني الخاصة التي يبتكرها الشاعر وعنه يأخذها غيره
وفي استعمال الألفاظ بطريقة صوغها وترتيبها»^(٢)

ويعوّل الأستاذ الحسيني في مسألة الأخذ هذه على الإساءة أو الإحسان
تعوّلاً كبيراً «فإذا سلّمنا جدلاً بسرقات أبي تمام وفرضنا أنه ما تزال في تقدير
النقاد بقية منها لم تدخل ضمن هذه الأنواع الخمسة فهل أساء أبو تمام في الأخذ
منها أم أحسن»^(٣)

ويتعرض الحسيني لقضية المعنى العام والمعنى الخاص بصورة منطقية يثير
فيها أذهاننا للتفكير فيما صحبه من تساؤلات وإجابات مقنعة.

«هل ذلك المعنى الخاص بالنسبة لعامة الناس؟ أم بالنسبة للشعراء فقط؟
إذا كان بالنسبة لعامة الناس بما فيهم الشعراء - وهذا هو المعقول - فإننا
لن نستطيع أن نثبت وجود معنى خاص ابتكره إنسان وأخذه عنه آخر لأنه ليس
بين أيدينا سجل يضم كل المعاني التي نطق بها الناس منذ بدء الخليقة أو منذ
الجاهلية الأولى حتى اليوم، أو حتى العصر العباسي، وعلى هذا فإن محاولة
إثبات المعنى الخاص لشاعر من الشعراء فاشلة ليس فيها من الإنصاف أدنى

(١) محمد محمد الحسيني: أبو تمام وموازنة الأمدى، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب - القاهرة،

١٩٦٧م: ٤٩.

(٢) نفسه: ٤٩.

(٣) نفسه: ٥٤.

نصيبه^(١) «أما إذا اعتبرنا المعنى الخاص بالنسبة للشعراء فلن نستطيع كذلك أن نثبت له شاعر ابتكره وعنه أخذ غيره - لأن من الصعب أن نعرف أول شاعر في التاريخ حتى نعرف المعاني التي تكلم بها والمعاني التي لم يتكلم بها في شعره. فإذا تجاوزنا هذه النظرة فإننا نرى أن المعنى حين يتناوله الشاعر في عصر ما، ثم يتناوله شاعر آخر من بعده في عصر آخر، فإنه لا يكون خاصاً مبتكراً لأنه في المدة بين الشعاعين وحين يصل إلى الشاعر الآخر يكون قد اشتهر وشاع بين الناس تبعاً لمتزلة الشعر أولاً وجهود الرواة ثانياً في إذاعة الأشعار بين الناس»^(٢)

ويتهى الحسيني من هذه المسألة إلى رفض فكرة تسمية السرقات الأدبية اعتماداً على استحالة وجود معنى خاص يقول: «ليس هناك شيء يمكن أن يسمى بالمعنى الخاص: إذاً فليس هناك ما يمكن أن يسمى بالسرقات»^(٣)

ولنا أن نحرز هنا فالكلام لا يطلق هكذا فهناك الكثير من المعاني الخاصة في الأدب العربي والتي لم يسبق إليها.

ومن الأبحاث الأدبية التي اهتمت بمشكلة السرقات ومفهومها في العصر الحديث بحث الدكتور هدارة الذي يتعرض له بصورة تخالف مفهومها في المباحث النقدية القديمة:

«إن ما يعنينا من العلاقة بين القديم والجديد هو علاقة الشاعر بالتراث الشعري القديم، وضرورة اطلاعه عليه ليتكون عنده الإطار الشعري الذي يعتبر الأساس الأول في عملية الإبداع الفني. لأن الشعر - كما يقول الناقد الإنجليزي إدواردز - لا يكتب نفسه فالشاعر محتاج إلى قراءة غيره لأن هذه

(١) أبو تمام وموازنة الأندلي: ٥٦، ٥٥.

(٢) نفسه: ٥٨.

(٣) نفسه: ٦٠.

القراءة ثمّله بالمعرفة التي يستطيع أن يحصلها بنفسه، وتطلعه على الطباع الإنسانية المختلفة وتقدم إليه تجارب الذين سبقوه، فهذه القراءة - باختصار - اقتصاد للمجهود الإنساني، ولا يستطيع أي فنان أن يستغني عنها. وقد حسب بعض النقاد الأقدمين أن ذلك من باب السرقة التي يجب محاسبة الشاعر المحدث عليها، ولم يفهموا طبيعة الإطار الشعري الذي يفرض عليه قراءة من سبقوه. ومن ثم اختزان ما قرأ في ذاكرته - تلك البشر العميقة كما يسميها هنري جيمس - الغنية بالقراءات والتأملات - فإذا حدث تشابه بين بعض المعاني والصور عند الشاعر وبين معاني بعض الشعراء الأقدمين وصورهم كان ذلك نتيجة التذكر التلقائي المعتمد على فكرة تداعي المعاني أو نتيجة الاستدعاء^(١)

ويؤيد نفس الفكرة د. محمد زغلول سلام في أن الأخذ والتقليد لا يعيب صاحبه ولا ينتقص من قدرته الأدبية، ليس كل أخذ وتقليد معيباً، بل المعول قبل كل شيء على الصنعة والإبداع، فإذا أخذ التأخر معنى متقدم فأحسن التصرف فيه بصورة من الصور، سواء بتغيير لفظه، أو تحويره والخروج به من موضوع لآخر، فإنه يكون له، ولا يعاب بأخذه^(٢)

ولنختتم هذا الجزء الذي نناقش فيه قضية السرقات وعلاقة المعارضات بها برأي أستاذنا الجليل د. محمد زكي العشماوي ومن خلال تعريفه لقيمة الفن وأين يكمن من عناصر العمل الأدبي والذي يرشد فيه إلى مجال النقد وعلى أي شيء يجب أن ينصب ثم يخلص إلى تعريف السرقة ويفرق بينها وبين أشكال التأثر والأخذ.

(١) د. محمد مصطفى هداره: مشكلة السرقات في النقد العربي، مكتبة الأجلل المصرية، ١٩٥٨م: ٢٥٨، ٢٥٩.

(٢) د. محمد زغلول سلام: تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، دار المعارف - القاهرة: ١٧٢.

«الفن ليس في الفكرة، ولا في المعنى الأخلاقي الفلسفي، ولا في المضمون بعامة مهما تكن قيمة هذا المضمون، وإنما الفن في تطويع الشكل للمضمون والمضمون للمشكل، وفي إخضاع التجربة للصورة اللفظية، أو لأي صورة من صور الفن، سواء أكانت هذه الصورة قصيدة غنائية أم قصة مروية أم رواية مسرحية: أم غير هذا وذلك من أشكال الفن الأخرى، على هذا الأساس السليم لمعنى الخلق الأدبي، يكون مجال النقد الأدبي منصباً إلى حد كبير على ما يكون في داخل الأثر الفني من علاقات تنشأ من الصياغة، وترتد إليها، وعلى هذا الأساس لا يتم تشابه أو تشاكل أو ترادف في صورتين لشاعرين أو تعبيرين لكاتبين مختلفين إلا إذا نقل الثاني عبارة الأول نقلاً كاملاً دون أن يشير إلى مصدر النقل، عندئذ، وعندئذ فقط يكون الثاني سارقاً من الأول، ومن ثم فإن التوليد الذي هو أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر سبقه أو تقدمه، ويحاول أن يثأثر به ويزيد عليه، لا يصحح أن يسمى سرقة، ذلك لأننا مع اعترافنا بما للتوليد من الاقتداء بالغير والاقتباس منه، فإن صياغة المعنيين هما وحدهما اللذان يحددان قيمة كل منها، ومدى ما أضافته الثانية إلى الأولى»^(١)

وينبغي العثماني تساوي تعبيرين وإن اتفقا في المعنى فكل شاعر يؤدي بطريقة خاصة ووسائل صياغية تختلف عن طريقة الشاعر الآخر ووسائله، فهو يرى أن: «أصالة الفنان أو الشاعر لا تكون إلا في التفاصيل الدالة الموجبة، وفي الفروق الدقيقة، التي تكمن في صياغة الأثر الفني، فقد تشابه الفكرتان، أو قد تتفق الاستعارة عند شاعرين، ومع ذلك تبلغ عند أحدهما ما لا تبلغه عند الآخر، وذلك لما يضيفه الشاعر على تعبيره من خصائص جديدة، أو ما يستعين

(١) د. محمد زكي العثماني: قضايا النقد الأدبي وانبلاغة، دار المعرفة الجامعية - الإسكندرية، ١٩٩٠م.

به من وسائل في الصياغة تختلف عن وسائل غيره، فليس هناك تعبير يمكن أن يتساوى مع تعبير آخر، مهما اتفقا في المعنى أو الفكرة العامة»^(١)

ويرى الأستاذ غرسيه غومس الرأي نفسه، فالشاعر الأندلسي في مثله لعناصر البيئة العربية ينبعث من أصول قومه وجوانب نفسه عربية الجنس «إن الشاعر الأندلسي إذا أنشد شعراً يتغنى فيه بأشياء شرقية أو بدوية كالصحراء أو الجمل أو المنازل التي رحلت الحبيبة عنها، فإنه يأخذ عناصر شعره في هذه الحالة من جوانب نفسه ومن طبيعة جنسه؛ لأن هذه العناصر مقتبسة من عالم قومه المثالي أو الأسطوري ولا يمكن تجريد شعره من هذه العناصر، ولا يمكن لذلك أن نحلل هذا الشعر إلى مواده الأولى ونقول: هذا أخذه من تراث أجداده العرب القدماء، وذلك ابتكره بنفسه أو استوحى فيه طبيعة الأندلس، لأن العنصرين متداخلان متشابكان تشابك اللحم مع السدى»^(٢)

وهكذا نرى أن معظم النقاد ينهون إلى رأي متقارب في موضوع السرقات وهو رفضهم لاستخدام اللفظة بصورة مطلقة وعلى أي شكل من أشكال التأثير، إنما هو الأخذ الحسن أو السيئ، وعلى ذلك فإن المعارضات وأشكال التأثير الأخرى لا يفترض كونها معينة لأنها غير صاحبة معنى خاصاً أو لأنها تتكى على مضامين الآخرين وأشكالهم.

إننا وبعد هذا العرض الموجز لآراء النقاد في القديم والحديث لنا أن نخلص إلى مفهوم محدد هو: أن المعارضات تبعد كثيراً عن المعنى الحرفي للسرقات الأدبية، إنما لنقل احتذاءات واقتداءات بظل الحكم على مدى جودتها أو تأخرها معقوداً على مستويات الصياغة والشكل الذي خرجت به علينا.

(١) نصايا النقد الأدبي: ٢٦١.

(٢) الشعر الأندلسي: ٢٨.

أما المعارضات فلو كانت احتذاءً لسقطت، ولو كانت استنساخاً ترويضاً
للقول سقطت أيضاً، إذن المعارضات من هذا النوع محاكاة لا غنى فيها.
ولقد أكرنا من خلال عرض الجزئية السابقة أن نثير قضية السرقات
الأدبية نستجلي مفهومها فنستوضح الفوارق بينها وبين أشكال التأثير فلننحيتها
بقدر الإمكان جانباً عن موضوع بحثنا هذا.

الفصل الثالث

الشعر الأندلسي والاتجاهات الأدبية

وبعد. فقد ناقشنا قضية التأثير بالمشاركة ممثلة في أبرز مظاهرها وهو فن المعارضات الشعرية؛ فوضعنا أيدينا على مفهومها ونشأتها ودواعيها، وأزلنا اللبس بينها وبين مصطلحات أخرى قد تتشابه معها، ثم عرجنا على قضية السرقات الأدبية؛ لنربأ بقن المعارضات عن الاندراج تحت هذا المفهوم.

يبقى لنا وقبل أن نبدأ في الناحية التطبيقية لهذا البحث أن نتعرف إلى الاتجاهات الأدبية التي أنشأ عليها الشعراء معارضاتهم، من اتجاه كلاسيكي تقليدي محافظ إلى اتجاه محدث مجدد أو اتجاه محافظ مجدد في آن واحد.

وحرري بنا الآن وقبل أن نطرق هذه الأبواب أن نستجلي مفهوم الحداثة ومواقف النقاد والشعراء منها في المشرق والمغرب والظروف الاجتماعية والثقافية التي تمخضت عنها ودعت إليها، وما وراء هذه الحداثة وما تكشف عنه، وفيما تمثلت هذه الحداثة وفي أي عناصر العمل الأدبي، وما الاتجاه الذي ظهر بعد الحداثة وما موضوعاته.

كل ذاك موضوع مناقشات نطرحها على أسطر الصفحات القادمة.

إن واقع الحياة ومتغيراته يفرض نفسه على الشاعر فيبدأ في مراجعة مواقفه من المتبع المألوف وينهض تبعاً لشخصيته محاولاً اتخاذ موقف خاص قد يتعارض مع ما هو قائم بالفعل، وقد يواجه انتقادات حادة، لكن إيمان الشاعر بهذا الشكل الجديد أو هذه الصياغة، التي تستوعب متغيراته كشاعر له موقفه وشخصيته وليس نسخاً من أسلافه السابقين، هذا الإيمان يؤهله للبحث عن هذه الصياغة وإيجادها فيرفض ما يرفض ويتمرد ويبتكر ويستحدث.

ويعرف د. جابر عصفور الحداثة بالنسبة للشاعر في قوله: «حالة وعي متغير، يبدأ بالشك فيما هو قائم، ويعيد التساؤل فيما هو مسلم به، ويتجاوز ذلك إلى صياغة إبداعية جذرية لتغير حادث في علاقات المجتمع، ليجسد موقفاً من هذا التغير، يصوغه صياغة تتجاوز الأعراف الأدبية للماضي، وتفيد من الكشف الفكرية للحاضر»^(١)

أما بالنسبة للمتلقي وموقعه من هذه الحداثة وكيف يستقبلها بالرفض أم بالاستحسان أم موقف المنتظر إلى أي شيء، تنتهي هذه المحاولات الجديدة في مجتمعه، فما هي الحداثة بالنسبة للمتلقي؟ هذا ما لمجده في تفسير د. جابر عصفور «والنتيجة الطبيعية التي تحدث نتيجة هذه الحالة، هي تلك الصدمة التي تبده رعي المتلقي، إنه يدرك فجأة أنه إزاء شيء مختلف، كما لو كان كل شيء يبدأ من جديد، وكما لو كان كل شيء يكتسب معنى جديداً والصدمة لا بد أن تولد استجابات متعارضة، وإما أن يرى المتلقي، في التاج الشعري للحداثة، تجسيداً لشيء يستشعر ويفتش عن لغة إبداعية تصوغه، فيستجيب للحداثة استجابة موجهة، يكتسب معها خبرة جديدة، تمكنه من إدراك مستويات التغير في حاضره، فيصير من أنصار الشعر المحدث. وإما أن يرى المتلقي: في هذا التاج، (حالة وإغراقاً، أو الخرافاً حاداً، يهدد كثيراً أو قليلاً من العناصر المكونة لبنة وعيه الاجتماعية، فيستجيب إلى الحداثة استجابة سلبية، وقد يرى فيها شراً لكنه يظل يتوجس منها، لأنها تترك أنسفته الإدراكية، فينظر إليها في ريبة، تجسدها دهشة الاستنكار التي تقول: «إذا كان هذا شعراً فكلام العرب باطل»^(٢)

(١) د. جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط١،

١٩٩٤م: ١١٩

(٢) قراءة التراث النقدي: ١١٩

وإذا كان موقف المتلقي من الخطورة بمكان في ذبوع الحداثة وانتشارها وإقبال الشعراء عليها من خلال إحساسهم بنبض المتلقي ومدى استجابته واستقباله لها، فإن هناك من لهم دور مؤثر وفاعل في التأثير على مدى ازدهار هذه الحداثة أو ركسودها ونبذها والعودة إلى القديم، هؤلاء هم النقاد والعلماء في تفضيلهم القديم على الحديث أو الوقوف موقف المحايد أو المستحسن للعمل حسب قيمته الفنية لا حسب تاريخه الزمني أو تقليده راتبه المنهج استقرت مقوماته وحددت مفاهيمه.

وهذه بعض أقوالهم يقول المبرد: «ليس لقدم العهد يُفضلُ القائل ولا بمحدثان عهد يُهْتَضَمُ المصيبُ، ولكن يُعطى كُلُّ ما يستحقُّ»^(١)

ويقول ابن قتيبة: «لم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مُختاراً له سبيل من قلد واستحسن باستحسان غيره، ولا نظرتُ إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كُلًّا حَقَّهُ، ووفرت عليه حَقَّهُ»^(٢)

كذلك وقف القاضي الجرجاني عين الموقف العادل الذي يجعل الشاعر يحس بالأطمئنان إزاء الحكم على عمله الفني فلا تعصب يضطره إلى التراجع عن اتجاه اختاره ووجد ذاته فيه وارتضاه صياغة تستوعب تجاربه بكل ما تحمله من مشاعر وأحاسيس ورؤى ونظرات.

وقد استنكر الجرجاني مواقف بعض النقاد التي تبرز مدى تعصبهم للقديم من أجل قدمه فقط لا من أجل كونه عملاً مجيداً أم هو عكس ذلك.

(١) المبرد: الكامل، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، د. السيد شحاتة، دار نهضة مصر - القاهرة: ٢٩: ١.

(٢) الشعر والشعراء ١: ١٠.

«ما أكثر من نرى وتسمع من حفاظ اللغة ومن جلة الرواة من يلهج بعيب المتأخرين، فإن أحدهم يُشيد البيت فيستحسنه ويستجيده، ويعجب منه ويختاره، فإذا نُسب إلى بعض أهل عصره وشعراء زمانه، كذب نفسه ونقض قوله، ورأى تلك الغضاضة أهون محملاً وأقل مرزاة من تسليم فضيلة لمحدث والإقرار بالإعسار لمولد»^(١)

على أن ابن فنيبة وقف من الحداثة موقفاً مغايراً لموقفه الذي اتفق معه فيه القاضي الجرجاني من القدماء والمحدثين. فقد وقف في وجه الحداثة مناهضاً لها رافضاً إياها غير متقبل لما تأتي به من خروج عن منهج العرب الأوائل «ليس لتأخر الشعراء أن يخرج على مذهب المتقدمين في هذه الأقسام، فيقف على منزل عامر، أو ييكي عند مُشيد البيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم العافي، أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يرد على المياه العذاب الجوارى، لأن المتقدمين وردوا على الأوجن الضوامي» أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيع والحنوة»^(٢)

ولكن ما موقف الشعراء أصحاب الشأن الأول من هذه الآراء؟ هل استجابوا لمثل هذه التصانح؟ وهل لبوا مطالب النقاد؟ نلتبس الإجابة عند بعض النقاد ومنهم د. حسين عطوان الذي يقول:

«إن دراسة مجرد مستهلات القصائد ومطالعها في العصر العباسي الثاني تؤكد غير هذا وتثبت أنهم تطوروا بها؛ وعدّلوا فيها، وأضافوا إليها ما تلائم مع

(١) عبد الله الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ت: محمد أبي الفضل إبراهيم، الهادي الحلبي، القاهرة ١٩٦٥م: ٥٠.

(٢) ابن فنيبة: الشعر والشعراء: ١: ٢٢.

حياتهم وبيئتهم، إذ غيروا في كثير من تقاليد المقدمة الطللية، وحذفوا في الغالب غير قليل من عناصرها البدوية، كما وصفوا ارتحالهم في السفن إلى الممدوح، واخترعوا أيضاً أشكالاً جديدة من المقدمات أشهرها المقدمة الخمرية، ومقدمة وصف مظاهر الطبيعة، ومقدمة الشكاية من الدهر^(١)

ولأن نظرة النقاد للشعر ووظيفته الأولى ينحصر بعضها في غرض المدح فإنهم بذلك جردوا الشاعر من احتياجاته الخاصة التي تستجيب لها قصيدته وغضوا الطرف عن كل المتغيرات التي تحيط به ويعيشها واقعاً لا ضرباً على أوتار الماضي لذلك رأى د. حسين عطوان أنهم -البلاغيين والنقاد- كانوا في واد، وأن الشعراء كانوا في وادٍ آخر. فقد عمد الأولون إلى تقييد الآخرين بقوانينهم وقواعدهم غير ملتفتين لنفوسهم وظروفهم، وغير مراعين لحياتهم وبيئتهم ومبشرين في نصائحتهم المثالية التي لم يكن من صلة بينها وبين الواقع والحياة، لأن همهم كان منصباً على إطراف الممدوح، والظفر باستحسانه، وكأنه الإله يسبح الشاعر بحمده ويطلب هباته، وقد استطاع الشعراء الإفلات من قيودهم والنهوض بمقدمات قصائدهم نهضة لاءموا فيها بينها وبين حياتهم وبيئتهم وعواطفهم^(٢)

وإذا كان الجاهليون عبروا من خلال قصائدهم عن واقع بيئتهم وأحوال نفوسهم فجاءت متوافقة معهم وملبية لاحتياجاتهم، فلا تشعر معها بتبوء تبعدهم عن الواقع، ولم يكونوا بحاجة إلى التغيير، فليس ثمة ما يدعو إلى التغيير.

(١) د. حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني، دار الجيل - بيروت، ١٩٨٢م:

كانت مقدمات الجاهليين منسجمة أشد الانسجام مع بيئتهم، متلائمة
أو من التلازم مع حياتهم الراحلة الناجعة، كما كانت تصوراً لعهود حُبهم
الماضية على مسارح شبابهم المتغيرة المُتبدلة تغير منازلهم وتبدلها، تلك التي
كانوا يلتقون على أرضها بلداتهم من الفتيات اللاتي كانت الحياة الدائرة تُفرق
بينهم وبينهن. ولذلك فإنهم راحوا يستهلون قصائدهم بوصف منازلهم ووصف
أظعانهم، والتغزل بهن والتشويق إليهن، واسترجاع ذكرياتهم معهن سواء في
المقدمة الطللية، أو المقدمة الغزلية، أو مقدمة وصف الطعن، أو مقدمة الشباب
والمشيب، أو مقدمة وصف الطيف^(١)

كذلك جاء شعر العصر الأموي مُعبّراً عن واقعهم، فلم يذع إلى
التحديث داع، فالحياة لما كسلف عهداً إلا من أطيا فحدثه لم يستعجب لها
الأمويون وذلك أنهم لم يعيشوها ويواقعوها تلكم هي مقدمة وصف الخمر التي
ابتدعها الأخطل لداع شخصي فردي. وفي ذلك يقول د. عطوان:

«وكذلك كانت المقدمات في العصر الأموي، فإن الحياة لم تختلف
اختلافاً واسعاً عنها في الجاهلية، بل كانت تشاكلها وتماثلها في كثير من عاداتها
ومثلها ونظام الاجتماع فيها. ومن أجل ذلك كانت مقدمات الأمويين صورة
أخرى من مقدمات الجاهليين، لأن الحياة نفسها لم تتغير تغيراً كبيراً، ولا تطورت
تطوراً كبيراً، بحيث يستخلص الشعراء منها مقدمات تكون مُصورة لها ومعبرة
عما طرأ على حياتهم العاطفية فيها، إلا ما رأيناه من ابتداع الأخطل للمقدمة
الخمرية وافتتاحه بعض قصائده بها، وقد عزف الشعراء الأمويون الآخرون
عنها، لسبب بسيط، وهو أنهم لم يكونوا منهمكين انهماكه في الخمر، ولا كانوا
متهاكين تهالكه عليها»^(٢)

(١) نفسه: ٣٩٦.

(٢) مقدمة النصيدة العربية في العصر العباسي الثاني: ٣٩٧.

على أننا وبمجيء العصر العباسي فإننا نقف أمام عديد من المتغيرات في بيئة المجتمع العربي ثقافة وسياسة وسلوكاً وفكراً، إلا أن العلاقة بين الشعراء وبين ماضيهم الموروث لم تنقطع البتة، بل طوروا وجدّدوا بما يتوافق مع واقعهم المعاش مع احتفاظهم بالأصول، وأضافوا الجديد المبتكر، استجابة لمتغيرات العصر ومستحدثاته فجاءت أشعارهم وقد اتسعت لكل جديد وكل تطور فعبّرت أصدق تعبير عن واقعهم، وهذا هو الدور الحقيقي للأدب، فلا تزمت وعكوف على أشكال عتيقة بعيدة كل البعد عن واقع الشاعر وظروفه ونفسيته وتجاربه وحياته؛ فتخرج القصيدة غير متسمة بالصدق الفني الذي هو الأداة الأولى لتحقيق القيمة الفنية والمؤثر بالدرجة الكبرى في المتلقي والذي يكتب للعمل الفني خلوده واستمراريته على مدى الأعصر.

وفي دراسة د. عطوان لمقدمات القصائد في العصر العباسي، يقول:

«وظل الشعراء العباسيون على اختلافهم يتمسكون بالمقدمات، ويحرصون عليها، ويفتحون مطولاتهم بها، وكل ما هناك أنهم حوّلوا في أشكالها التقليدية، وحذفوا غير قليل من عناصرها البدوية، مما كان يتصل بالبيئة الصحراوية، ولم يهملوا مقدمة الفروسية التي أهملها الشعراء الأمويون فحسب، بل أهملوا أيضاً مقدمة وصف الظعن.

وكان بعضهم إذا افتتحوا قسماً من قصائدهم بها يحدثون تعديلات كثيرة فيها، ومن ذلك أن أبا تمام بعث الحياة في مقدمة الفروسية، ولكنه تحوّل بها عن أصلها، فقد ضمّنها اعتداده بنفسه، ووصفه لما يلقي من المصاعب، وما يقاسي من المصائب، كما حمّلها تصويره لظموحه، ووثوبه لتحقيق وجوده وبلوغ آماله، مازجاً لتلك المعاني على تنوعها بالغزل. ومن ذلك أيضاً أنهم أقلّوا من

استهلال مطولاتهم بمقدمة وصف الطمع، ولم يكتفوا بذلك، بل أخذوا يضائلون في حجمها ويُلغون أجزاء كثيرة منها، وإذا هم لا يرسمون لها مشاهد واسعة، ولا يُعنون فيها بالتصوير بل يركزون على المعاني التي تستثيرها مناظر التحمل والارتحال في نفوسهم. وعلى هذا النحو مضوا يحددون فيما احتفظوا به من المقدمات الموروثة في صدور قصائدهم، وخاصة المقدمة الطللية والمقدمة الغزلية، ومقدمة الشباب والشيب، ومقدمة وصف الطيف، فقد عرفوا كيف يتطورون بها، وكيف يصفونها ويهذبونها بحذفهم بعض عناصرها، وإضافتهم عناصر جديدة إليها، حتى وسعت عواطفهم، واتخذوها وسائل للتعبير عن تجاربهم^(١).

ويناقش د. جابر عصفور هذه المسألة في إطار متغيرات الفكر وفلسفة الوجود في رأي عدد بارز من أعلام شعراء الحداثة في العصر العباسي، فيقول:
«إن حداثة الشعر، عند بشار بن برد وصالح بن عبد القدوس وأبي نواس وأبي تمام، قرينة مواقف متميزة، من مثلث القيم الذي ينطوي على تصورات شاملة، متداخلة بالقطع، تبدأ بالإنسان، وتشمل العالم، وتمتد لتسحب على مفهوم الألوهية من حيث صلته بالإنسان والعالم، ولذلك رُمي غير واحد منهم بالزندقة فسجن البعض وقتل البعض الآخر

ولذلك لم يكن لجاوز هؤلاء الشعراء لأسلافهم محض تغيير في شكل القصيدة وأساليبها، بل كان قبل ذلك، محاولة لصياغة تصورات معارضة عن الكون والإنسان، والرغبة في تغيير الشكل، أو معارضة التصورات القائمة، لا يمكن أن تبدأ فعلها إلا بعد تخلق الإحساس بعدم الرضا عما هو كائن، أو ثابت

(١) مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني: ٣٩٧.

على مستويات متعددة، فمن مثل هذا الإحساس يفجر الوعي بضرورة التغيير ويقود إلى الحداثة، ولقد كان هذا الإحساس حافزاً للشعراء الأربعة، بطرائق متعددة، على تجاوز الحدود المتعارف عليها، ولولا هذا الإحساس، وما تخلق عنه من وعي متغير، لما تميز هؤلاء الشعراء عن غيرهم. ولقد تجلّى هذا التعارض عند هؤلاء الشعراء، في تأكيد صلة الشعر بعلاقات جديدة في الواقع، مما ترتب عليه إعادة النظر في عمود الشعر القديم، ومحاولة نقي مقدمته الظلمية والبحث عن أشكال جديدة للصياغة تتواءم مع إيقاع واقع مختلف^(١)

ويمضي د. عصفور في استجلاء مفهوم الحداثة فلا يوقفه على مجرد التعارض مع القديم إنما يذهب به إلى مستوى أبعد فهو التعارض مع الحاضر القائم بالفعل، ولكن المتوقف عند حدود الماضي فكأنه يعيش حاضراً في الزمن الماضي فينفصل عن واقعه ولا يشعر بما يلتزم به من مناهج الأقدمين.

«لنقل إن الحداثة في الشعر، لا تقوم على ثنائية يتعارض فيها الماضي مع الحاضر، في محور زمني فحسب، بل تقوم على أساس من تعارض آخر، في الحاضر نفسه، على مستويات متعددة. والشاعر المحدث، بهذا الفهم، هو الشاعر الذي يبدع في الحاضر مقابل الشاعر الذي أبداع في الماضي، كما أنه الشاعر الذي يرتبط بجانب متقدم في الحاضر مقابل الشاعر الذي يرتبط بجانب ثابت فيه، والارتباط بالجانب المتقدم من الحاضر يشير إلى تغير في الإدراك نتج عن تغير في علاقات الحاضر»^(٢)

(١) قراءة التراث القدي: ١٢٠، ١٢١.

(٢) نفسه: ١١٧.

ومثلما ظهرت الحداثة واتضح من خلال فلسفة بشار وأبي نواس ونظرتهم إلى الحياة والكون نظرة تخالف التقاليد الموروثة فترجم ذلك في شكل قصيدة محدثة في جوانب عدة، كذلك فإن القصيدة عند أبي تمام وغيره من شعراء الحداثة، تشعر بالاغتراب والتوحد على حد تعبير د. عصفور فهي تنهج أسلوباً خاصاً متفرداً لم يسبق إليه، فأبو تمام يعتقد خاصية التناقض في أسلوبه ليعبر بها عن فكره وفلسفته في أن الكون ما هو إلا متناقضات تأخذه إلى عالم غامض غريب.

وهكذا فإن مظاهر الحداثة في القصيدة العباسية أو اعتبار القصيدة قصيدة محدثة كل ذلك ترجمة وانعكاس الشعور بالاغتراب عن ما هو واقع قائم ورغبة حقيقية في التفرد واعتزال التقليد والالتزام بالقديم المتبع والبحث عن شكل جديد يتوافق مع ما استحدث في المجتمع من الخاط وتغيرات حياتية جديدة، وما طرأ عليه من أسلوب ومضامين فكرية وفلسفية لم تكن مطروحة، لذلك لم يكن هذا التحديث مقبولاً على إطلاقه وإذا كان ثمة تجديد وتحديث في مضامين القصيدة وأسلوب عرضها وصياغتها أو في تحويل مقدماتها بإقصاء جوانب منها أو إهمالها مطلقاً أو بتغيير جوهرها فإن هناك شكل آخر من أشكال التحديث لم يكن موجوداً من قبل هو التقديم للقصيدة بمطلع يصف فيه الشاعر الطبيعة بالسوانها الزاهية زهو البيئة الحضرية الجديدة، فالبيئة الآن غير البيئة التي عاشها الشاعر القديم ومظاهرها التي شغلته فوصفها أدق تصوير لم يعد لها مكان في قلب الشاعر ولم تشغل تأملاته فهو بعيد كل البعد عنها وهو الآن يعيش بيئة مختلفة، بيئة تدعوه إلى الانغماس في مفاتها ومباهجها.

واستجابة لهذه البيئة وتعدد ألوانها المبهجة فقد اندفع بعض الشعراء إلى استكمال المتعة بالانغماس في شرب الخمر فجاءت دعوتهم إلى استهلال القصائد بوصفها، وإذا كانت هذه الدعوة بدأت على لسان الأخطل في العصر الأموي فإنها مكنت لنفسها على يد شعراء الدولة العباسية حتى إنه لم يسلم من هذا التقليد شعراء كابن الرومي وابن المعتز

إذن كانت هذه المقدمات -وصف الخمر ووصف الطبيعة- استحداثاً فرضته متغيرات العصر فجاء أصحابها وقد عبروا عن واقعهم بشكل صادق فلم يزيّفوا ولم يقولوا ما لا يفعلون.

وثمة صورة أخرى من صور المجتمع العباسي التي عكست آثارها على بعض الشعراء فأنشجت لونا آخر من ألوان الحداثة، ذلك هو الظلم الاجتماعي الذي كان يقع على رؤوس البعض، ومن ذلك ما وقع على أبي تمام والبحتري وابن المعتز والمتنبي؛ فشيوع الظلم وانتشار الفساد جعل مقدمة جديدة تماماً تُطل برأسها معبرة عن واقع الحياة الذي يعيشه الشاعر تلك هي مقدمة الشكاية من الدهر.

ونقرر ويكل اطمئنان إن فكرة الحداثة كانت ضرورة عصر اقتضتها متغيرات ومستجدات على جميع مستويات الحياة وأنماطها المختلفة، ولا نستطيع تفسيرها على أنها إزراء بالماضي أو إنكار له، إنما استجابة لنداء وتلبية لحاجات ما كان يمكن أبداً تهيمشها أو تجاهلها فهي واقع ولا بد من مكاشفته والاعتراف به.

وإذا كانت هذه هي صورة الشعر في المشرق، فكيف هو موقف شعراء الأندلس منه، من اتجاهه المحافظ والمحدث والمحافظ المجدد؟

هل سائره في هذه الاتجاهات؟ أم أنه انتقى منها ما يناسبه ويتناسب في الوقت نفسه مع واقع البيئة الأندلسية وظروف معاشها وثقافتها وظروف الشعراء وما أحاط بهم من أحداث ووقائع؟

ثم ما العصور المشرقية التي كانت الصق صلة وأكثر تناسباً وانسجاماً مع الشعراء الأندلسيين؟ سنتناقص هذا وننهي هذا الجزء من البحث بالتعرف إلى أنماط التغيير في القصيدة الأندلسية.

ونستطيع أن نضع صورة هي الأقرب إلى الواقع الأندلسي من حيث تأثره بالاتجاهات الأدبية المشرقية حسب فترات الدولة الأندلسية وما مرت به من ظروف، فتأثر الأندلسيين باتجاه ما لا بد وأن له ما يبرره وجدانياً وأخلاقياً وفكرياً وسياسياً واجتماعياً. ومع بدايات الدولة الأندلسية، وفي فترة الإمارة التي تحسب في أطوار هذه الدولة طور الميلاد والطفولة فكان ومن الطبيعي أن تمثل الاتجاه المحافظ الذي يسير على نهج القدماء صياغة وجوهراً فليس ثمة إلا المنهج التقليدي والموضوعات التقليدية أيضاً. ويحدد د. هيكل ذلك بقوله: «أما مظاهر هذا الاتجاه المحافظ، فتتمثل في أن الشعر الأندلسي كان يهتم أكثر ما يهتم بالموضوعات التقليدية، من فخر ومدح وحماسة، وما إلى ذلك، ثم في أنه كان يسير على منهج الأقدمين في بناء القصيدة، وفي تجميع صورها غالباً من عالم البادية، وتأليف أسلوبها في الأعم من لغة تستوحي الذاكرة والتراث، أكثر مما تستوحي العصر والواقع»^(١)

ولكن هل كان التماس الأندلسيين هذا الشكل من الشعر لا يعدوا أن يكون تقليداً محضاً لا مبرر له من واقع الحياة الأندلسية؟ هذا ما نبه إليه د.

(١) الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: ٨١.

أحمد هيكل في عرضه لهذه الاتجاهات ومدى تأثير شعراء الأندلس بها في فتراتهما التي بدأها بما أسماه فترة تأسيس الإمارة «فاخى أن سيرهم على نهج المدرسة المحافظة التي وفدت من المشرق، كان له ما يبرره من واقع الأندلسيين وظروفهم، ثم من مثلهم وقيمهم، وتستوي في ذلك تلك الفترة التي نتحدث عن شعرها مع غيرها من الفترات التالية. أما واقعهم وظروفهم، فقد كانت تتطلب إلى حد كبير هذه الموضوعات التقليدية التي عرف بها الشعر المحافظ؛ فالفخر والحماسة من لوازم الصراع والغلبة، وقد عرفت الأندلس كثيراً من ذلك في تلك الفترة وفي غيرها من الفترات. والمدح كذلك من لوازم البيئة العربية القديمة، وقد كانت البيئة الأندلسية تنطبع إلى حد كبير بالطابع العربي، وخاصة حين كان حكامها يدعمون حكمهم ويقوون سلطانهم؛ فهم يتخذون من الشعر أداة ترويح ووسيلة دعاية، وهم قبل ذلك عرب الأمزجة، يهشون للمدح وينسبون للشناء. والغزل كذلك كان من لوازم البيئة العربية القديمة، ومظهراً من مظاهرها الرئيسية وخاصة في أوساط الفرسان، وقد عرفت الأندلس الفرومية منذ منيها الأولى، ومن هنا رأينا شاعراً كالحكم بن هشام يميل إلى الغزل، وإلى المتهالك منه بنوع خاص، وليس ذلك بغريب عليه كفارس؛ فشأن الفرسان أن يظهروا أقوياء أشداء في ميادين الحرب، وضعفاء مستكينين في ميادين الحب. وهكذا يمكن أن يقال في باقي الأغراض التقليدية التي عالجها الشعر الأندلسي المحافظ، فكلها يمكن اعتبارها من مقتضيات واقع الأندلسيين وظروفهم»^(١)

ويتفق الريسوني مع هيكل في هذا المبرر الذي يخرج به الاتجاه الأندلسيين في بدء أمرهم إلى تمثل الاتجاه المحافظ فهو يرى أنه ليس تقليداً واحتذاءً، إنما هو

(١) الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: ٨٤.

تمثال ظروف تفرض واقعها «ويمكن القول بأن الأندلسيين في منهجهم المحافظ لم يدفعهم إلى ذلك حب الاحتذاء، بل إن هناك مبرراً يبرر هذه القضية هو أن ظروفهم في تلك الفترات استدعت إلى حد بعيد موضوعات تقليدية، كالقصر والحمامة والمدح، ذلك أن البيئة الأندلسية اتسمت بطابع عربي، ولم يكن بد لهم من أن يخضعوا لمقتضيات واقعهم وحنينة بيتهم، وعلاوة على هذا، فإن العرب أينما حلوا انتقلت معهم عوالم مثالية، عوالم آبائهم الذين عاشوا في الصحراء بكل ما فيها من نوق، وكثبان، وهضاب، وأطلال، فلم يتخلصوا من موروثاتهم بسهولة ويسر، وقد شابه هذا ما قام به الأوروبيون في العصر الكلاسيكي عندما استوحوا عالمهم المثالي اليوناني والروماني فقبلوا منهج قدمائهم، رغم تنوع الحياة، وشابه هذا أيضاً ما كان من أدباء أمريكا اللاتينية حين أصبحوا يستلهمون أدبهم من متحف الأدب الأسباني التقليدي، وذلك باعتباره أدب عالمهم الأسطوري، ولو انتزع ما اخذ أدباء أمريكا من الأدب الأسباني لما بقي شيء يذكر من الأدب الأسباني الأمريكي»^(١)

غير أن الأستاذ ليفي بروفنسال يردد بهذا التقليد المحافظ إلى تقسيم لا أراه إلا متعسفاً إلى حد بعيد حيث لا يرى أي تناسب ولا مبرر للاتجاه المحافظ في بداية الدولة الأندلسية سوى التبعية التامة.

«وهكذا نشأ شعر غنائي أسباني عربي فيه كل خصائص المشاركة وغير متجه إلى الانفراد بأي ابتكار. فكان إحساس الأندلس بتبعية الشرق واعتمادها عليه إحساساً مسلماً به ولا جدال فيه، وشمل هذا الإحساس الشعراء وفرض نفسه على إلهامهم، فبقيت المعاني البدوية سائدة في أسبانيا أيضاً

(١) الشعر النوي في الأندلس: ٣٧.

زمناً طويلاً، دون أن يدرك الذين يصطنعون هذه المعاني من الشعراء اختلاف
الموطن وقيامهم على جزء من القارة الأوربية قد يشبه أي شيء إلا جزيرة
العرب^(١)

لقد تناسى الأستاذ بروفنسال جميع مبررات المحافظة من رجوع إلى
الأصول العربية ومن تمسك بالعالم المثالي ومن تشابه الوقائع الاجتماعية
وضرورات الحياة والثقافة.

أما الأسلوب الذي عاجلوا به هذه الموضوعات التقليدية المحافظة، فقد
جاء أسلوباً محافظاً ينهج نهج القدماء لا تجديد فيه ولا ابتداع إلا بعض لمحات،
فالأندلسيون ما زالوا موصولين بعهدهم الأول لم يتحولوا عنه فالنهج القديم
هو ذلك الذي يوافق طباعهم وأمزجتهم ويشير فيهم صورة المثال الذي لا يمكن
الانحراف عنه أو التمرد عليه، فهم يقبسون منه سنا عوالمهم الأولى في الشرق،
والتي يمشون على هداها في هذه البلاد الجديدة، ويفسر ذلك د. أحمد هيكل
قائلاً: «أما الأسلوب المحافظ الذي تناول به الشعراء الأندلسيون تلك
الموضوعات التقليدية فله تبريره من مثل الأندلسيين وقيمهم؛ ذلك أن العرب
كانوا ينتقلون إلى أي إقليم جديد، وفي غيلائهم عالم مثالي، هو ذلك العالم الذي
عاش فيه آبائهم الأقدمون، حيث الصحراء والثوب، والبان والكثبان، والجاذر
والأرام، إلى آخر هذه الخطوط والألوان التي تؤلف لوحة البادية، عالم العرب
المثالي الأسطوري. وكان أبناء العرب يعتقدون أن خير أدب هو ما كتب آبائهم
في عالمهم المثالي الأسطوري، وأن قصارى الأديب بعد ذلك أن يأتي بما يشبه
نتائج هؤلاء الرواد الأول. ومن هنا كانوا في الأندلس يستلهمون هذا العالم

(١) أدب الأندلس وتاريخه: ٦

المثالي الذي يتخيلونه عالم آبائهم وأجدادهم، كما كانوا يحاكون هذه النماذج التي جادت بها قرائح الأدباء والأجداد»^(١)

ومن بين النوق والجاذر والأرام وفوق رمال الصحراء وخلال البان والكثبان يحاول الشاعر الأندلسي أن يوجد خاصية تميزه، فقد تناول بعض الموضوعات الجديدة مثلما تناول أبو المخشي تجربة فقدان بصره، وجود بعضهم نداءً بشكل غير معهود في القصيدة المشرقية، وركز بعضهم عاطفته فجعل المقطوعة كلها تعبيراً عن شعوره بالاغتراب كما صنع عبد الرحمن الداخل حينما وصف النخلة التي رآها بالرصافة.

أما فترة صراع الإمارة فهى الفترة التي وصل فيها الاتجاه المحدث إلى الأندلس عن طريق عباس بن ناصح الذي التقى بأبي نواس في العراق وسمعه وعندما عاد إلى الأندلس نشر هذا الاتجاه وبدأ شعراء أندلسيون يرحبون به كما أورد د. أحمد هيكل.

«وبهذا ظهرت تلك الأشعار المحدثه Moderna التي أخذت اتجاهها جديداً بجانب الاتجاه القديم»^(٢)

إن التطور والتنامي أمران ضروريان لمواكبة التغيرات الاجتماعية والثقافية، ولا يمكن للأديب أن يظل حبيس القديم وrehن تقليده تقليداً يحصره في حيز التكرار والنمطية التي تتسم بالركود والجمود لأنه وكما يرى د. وفيق سليطين: «المقدرة على تمثيل التجارب وبنائها ذهنياً بالانتقال من الحسي المجرد، هي من سمات النوع الإنساني، تهيم له - في نشاطه الحسي والمعقد - أن يكشف

(١) الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: ٨٥.

(٢) الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: ١٢٨.

الخبرة ويشزود بها في مواجهة موضوعاته، بحيث لا يتعين عليه أن ينطلق في كل مرة خالي الذهن ليكرر ما سبق أن مر بخبرته. وبهذا، فإن المقدرة على التجريد واستبقاء المعرفة عبر إنشاء هياكلها ومخططاتها، ليست وفقاً على الإنسان القديم كما يستفاد من كلام الباحث، فإذا كان التقابل -وفق ما تقدم- لا يقوم على أساس من هذه الصفة، فإنه من الممكن إجراء التمييز أو المفاضلة بين أسلوبين أحدهما يتسم بالحيوية ومواكبة التغير، ويفترض الخروج على الأنماط المتشكلة وتجاوزها، استجابة للتحويلات الاجتماعية، وتلبية للشروط الجديدة والاحتياجات المتنامية، والآخر يرسى نمطه ويتحجر فيه ويحاول أن يكره الحياة على التوقف عنده والاستجابة له، وتأسيساً على ذلك، فإن الأسلوب الأول يبقى على الإنسان من حيث هو فاعل يعلو على نفسه باستمرار، فمفهوم الأبنية التي نهض بها، عندما تعترض طريقه وتحد من فاعليته في صنع قضية الوجود التي هو أساسها. أما الأسلوب الثاني، فإنه -بتحجره وانغلاقه- يوجب على الإنسان أن يسقط نفسه وأن يتحول إلى مفعول لمفعولاته^(١)

وكما كانت الموضوعات الحداثية في الشرق تطل برأسها على عالم الشعر وأغراضه مثل وصف الخمر، الغزل الشاذ، وصف الطبيعة، الزهد، فإنها ذاتها استحدثت في الشعر الأندلسي. يقول د. هيكمل: «فمن حيث الأغراض ظهرت الحمريات، وظهر كذلك الغزل الشاذ والمجونيات، وظهرت كذلك بواكير الطبيعيات، والزهديات»^(٢)

وقد ترسم شعراء الحداثة الأندلسيون خطى أقرانهم المشاركة في أسلوبهم الجديد الذين يعالجون به موضوعاتهم الحديثة فيلاحظ أنه أسلوب

(١) مجلة فصول: عدد ٥٨، ص ٢٦٠.

(٢) الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: ١٢٨.

يميل إلى شيء من التفصيل ويتجه أحياناً إلى القص، وتشيع فيه روح الدعاية والسخرية والتحرر إذا كان الموضوع لاهياً، وتشيع فيه روح المرارة والكآبة والتزمت إذا كان الموضوع جاداً، ثم هو غالباً أسلوب تُرسم صوره من عناصر حضرية، وتخلق أخیلته في آفاق غير آفاق البادية، وتؤلف لغته من ألفاظ بسيطة واضحة حسنة الإيقاع، وتميل موسيقاه إلى البحور القصيرة والقوافي الرقيقة^(١)

ومثلما كان للاتجاه المحدث ظروفه التي تدعو إليه وتبرره في المشرق، فإنه وجد ما يمهّد له في الأندلس ويشجع عليه. فافتتاح الأندلس على الحضارة المشرقية بطرق الاتصال المختلفة كان له الأثر الأكبر في نقل صورة هذه الحضارة المتحررة في كثير من جوانبها وطبعتها على الأرض الأندلسية، فالحياة المترفة وكثرة مجالس الموسيقى والغناء بدخول زرياب وتأسيسه لهذه المدرسة الغنائية في الأندلس، وما تبع هذه المجالس من شرب للخمر والتحرر الذي أباح للكثيرين إقامة علاقات بالملكر فنشأ الغزل الشاذ، كل ذلك أدى إلى ظهور الاتجاه المحدث في الشعر الأندلسي وأدى إلى أن يكون له دعائه ومناصروه «كانت الحياة في فترة صراع الإمارة تقارب تلك الحياة في العراق أيام نشأة هذا الاتجاه، فقد كان الأندلسيون في تلك السنوات، يفتحون عيونهم على حياة جديدة مترفة، كما كانوا ينعمون بكثير من التحرر في ظلال بعض الأمراء المتحررين مثل عبد الرحمن الأوسط. وبدأت تكثر بينهم مجالس الموسيقى والغناء بفضل ما جاء به زرياب من ألحان وآلات وقیان، وما لقيه من تشجيع وما بذله من جهود، كما بدأت تكثر فيهم مجالس الشراب بسبب ما أتيح لهم من إنتاج الكروم وعصر الأنبذة وترخص في شربها، كذلك بدأت تعرف بيئتهم علاقات الحب الشاذ،

(١) نفسه: ١٣١.

بسبب ما كثر بينهم من غلمان صقلية وغير صقلية، ثم لما أحاط بالعلاقات والتقاليد من كثير من التحرر وعدم التزمّت. وربما ساعد على هذا النحو من السلوك كما عانت حياة الأندلس في تلك الفترة من صراع زلزل القيم ودفع الناس إلى التعلق بمتع الحياة^(١)

ولا نستطيع القول بأن هذا الجانب فقط من شعر الحداثة هو الذي استجابت له قرائح الأندلسيين ونفوسهم ووجدت له طريقاً بدا الأندلسيون أنفسهم يعبدون له، إنما ومثلما كان الحال في المشرق من ظهور رد فعل مقابل لحياة اللهو والمجون والفساد، فقد ظهر وعلى الجانب الآخر ذم الدنيا والحث على الزهد فيها والإقبال على الآخرة.

وهكذا، فإن الاتجاه المحدث وجد البيئة الأندلسية ممهدة لظهوره وانتشاره لما جدّ عليها من متغيرات غيرت عديداً من جوانب المجتمع الأندلسي فكراً وسلوكاً، فجاء شعراء الحداثة وقد عبروا عن الواقع الجديد الذي مال بهم إلى رقة التحضر ورقة الحياة والفكر والسلوك المتحررين من ربة الماضي بالتزاماته وتزمتاته، فلم تعد الآن القيم هي القيم نفسها الداعية إلى المحافظة والجديّة، ولم تعد الحياة هي نفس الحياة المرتبطة بالمثل والعلاقات بالأصول والجذور.

إلا أن هذا الرأي لا يمكن أن ينسحب على سائر الأعمال الأدبية في هذه الفترة، فمثلما دخلت الحداثة ووجدت البيئة الأندلسية تحتفي بدخولها، فإن الاتجاه المحافظ القديم لم يتوار ولم يختف عن ساحة الشعر في الأندلس إذ إن هذا الاتجاه كان قد أصل لنفسه فس أساليب الشعراء كما أن أغراضه ما زالت قائمة وقائمة معها دواعيها ومسبباتها التس تعرضت لها قبل قليل، ومنها وصف الممارك التس دارت رحاها بين الأمراء بعضهم البعض أو مع المسيحيين، ومنها

(١) الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: ١٣١.

المديح هؤلاء الأمراء والقادة والتعصب للعنصر العربي، فلم تكن إذن الحياة في الأندلس كلها هوائاً ومجوناً ولم تكن الحداثة هي النمط الوحيد الكائن على مساحة الشعر آنذاك.

لقد «ظل الاتجاه المحافظ قوياً نامياً، وظل كثير من الشعراء متمسكين به سائرين على تقاليده، بل إن بعض الشعراء الذين أجادوا النظم على طريقة المحدثين، كانوا أحياناً يفضلون النظم على طريقة المحدثين، وكانوا أحياناً يفضلون النظم على طريقة المحافظين، ولعل السبب في ذلك أن الاتجاه للمحافظة كان قد استقر في الأذواق وتمكن من ملكات الشعراء، ولعل السبب أن هذا الاتجاه كان أليق بالموضوعات الجادة، لما اقترن بالاتجاه المحدث من الاتصال بالموضوعات الملاحمية»^(١)

ويؤكد هذا الاستمرار للنمط المحافظ القديم الأستاذ علي عبد العظيم حيث يقول: «والإنصاف يقتضينا أن نقرر أن الشعراء والكتاب الأندلسيين لم يتحرروا كل التحرر من الأدب القديم الموروث شأنهم في هذا شأن إخوانهم المشاركة؛ فقد استمر الأدب الجاهلي يهيمن بأوضاعه وتقاليده على الأدب العربي في شتى العصور. وكانت محاولات التجديد دائماً في نطاق محدود فقد ظل الشعر غنائياً والنثر معتمداً على الخطيب والرسائل؛ ولم يعرف الأدب العربي القصص أو الملاحم بمعناها الحديث. وكانت محاولات التجديد في الشعر مقصورة على محاولة التحرر من قيود الوزن والقافية فظهرت الموشحات، وحاول كثيرون أن يغلبوا من قيود العربية الفصحى وحركات الإعراب فظهرت الأزجال»^(٢)

(١) نفسه: ١٣٣.

(٢) مقدمة دهران ابن زيدون: ١٩

إلا أننا نرى الأستاذ علي عبد العظيم قد أنكر أشكال التجديد ومظاهره إلا في الوزن والقافية وقواعد الإعراب وتغافل تماماً مظاهر التجديد في الموضوعات وفي الصياغة، مع إن ديوان ابن زيدون تحت يده شاهداً على ذلك.

ويسعد الأستاذ غرسيا غومث إلى ما هو أكثر من هذا، فلا يرى للشعر الجاهلي أثراً فعالاً في نفوس الأندلسيين، ولا يرى كذلك للمحدثين أثراً بعيداً «فلقد كان لشعراء الأندلس ولع بدراسة الشعر الجاهلي، ولكنهم كانوا يرون فيه شيئاً أثرياً قديماً، فلم يكن له في نفوسهم أثر فعال، وكذلك «المحدثون» لم يكن لهم عند شعراء الأندلس أثر بعيد، فيما خلا بدوات نلمحها بين الحين والحين، ونلاحظها في الناحية الجمالية التي ظهرت مع الشعر القديم المحدث. وعلة ذلك أنه في الوقت الذي ظهر فيه شعر جديد بهذا الاسم في الأندلس، كان الشعر القديم المحدث في أوجه في المشرق.

ومن الضروري هنا في البداية أن نذكر بأن الشعر الغنائي الأندلسي عامة، إلا في بضع قصائد قليلة، فقير غاية الفقر من الناحية العقلية والفكرية، حتى إن المتنبي الذي كان تأثيره عظيماً، لم يكن أثره من ناحية فكره، وإنما من ناحية براعته الفنية الفائقة. ولقد كان الشعراء المسلمون في الأندلس، مثل زملائهم من شعراء المشرق، أسرى مكبلين بقوالب شكلية جامدة، فلم يتمكنوا من تغيير شيء في صلب الشعر، بل غيروا فيما يحيط به، فحاولوا استحداث الجديد في الشعر، باستخلاص الرحيق في أنابيب من البلاغة والفصاحة زادت حتى أثقلت الشعر الأندلسي بما فيه من تلك الزخارف الشعرية المنمقة التي تشبه زخارف الفن العربي الإسلامي الهندسية، والتي تكاد تشبه قصر الحمراء ولكن في بناء شامخ من الألفاظ. وهذه القصائد الأندلسية المترفة على غناها وتعقيدها تفتقر عامة إلى التنظيم الفكري، وتفتقر أحياناً حتى إلى الشعور الإنساني، حتى

لشكاد تكون مجرد نظم زخرفي خالص، ليس فيه تلك المرونة واللفظ والدمائة اللينة التي هي صفة القصيدة الاتباعية القديمة، وهذه القصائد متعلقة بصور الخيال، بل هي مرهقة بها إلى درجة لم ييسر معها حفظ أغلبها أو تقييم ككل كامل^(١).

ولكنني أرى أنه ومع تباطؤ وصول الاتجاه المحدث إلى الأندلس، إلا أن هذا لا يأخذنا إلى القول بما يشبه إنكار هذا التأثير، الذي ولد كثيراً من الجديد الذي اخترعه الأندلسيون، ومن أبرزه الموشحات والأزجال.

إن نشأة الموشحات الأندلسية التي كانت استجابة لواقع اجتماعي قد تغير وهو الآن بحاجة إلى قصيدة أكثر مرونة لتكون طوع الألفان والأنغام المتنوعة الجديدة التي أتت من المشرق على يد زرياب؛ فكانت الموشحة تنظم لتناسب مع هذا النغم الجديد والأصلوب الحديث في الموسيقى العربية.

وإذا كان شعراء المشرق عاشوا فترة وهج الحداثة بكل تمردها وثورتها فلا بد وأن تخف حدة هذه الثورة ويخبو قليلاً ذاك الوهج، حينما يصل المتلهف لهذه الحداثة إلى درجة الإشباع، وعندما تستقر الأمور ويشعر الشعراء أنهم صنعوا شيئاً كان ولا بد لهم أن يصنعوه، ثم يجدوا أنفسهم وقد تهادوا كثيراً في هذه الحداثة المفرطة البعيدة عن تلك الأصول والقيم والأخلاقيات التي طالما تفاخروا بها وتباهوا وتمسكوا؛ فإنه من الطبيعي أن تظهر جماعة منهم ينادون بالعودة إلى التمسك بشكل القديم وأخلاقه وبالتجديد في الوقت نفسه فلا جهود ولا تزمّت، وإنما هو الاتجاه المحافظ الجدد، محافظ في مبنى القصيدة ونهجها الذي تعودناه، محافظ في لغة القصيدة رجزاتها وحسن سبك عباراتها، محافظ في

(١) خاريسيا غومث: الشعر الأندلسي: ٢٤، ٢٥.

موسيقاها الواحدة ذات التفعيلة الغنية الطويلة. محافظ في أخلاق الشاعر العربي الذي لا يجاهر بالآثام ولا يبالي بالعصيان.

ثم هو مجدد في فكره وفي قضاياها التي يتعرض لها، في تجاربه الشعرية التي تعكس عصره وتعبّر عن مواقفه تجاه الأحداث، مجدد في أساليبه التي يعالج بها هذه الأفكار، وصوره وجمالياته وما تحمله من جديد وطريف وغريب، وكما حدث هذا في المشرق على أيدي كبار شعرائه -أبا تمام والبحتري والمتنبي وأبا العلاء- وبما هؤلاء الشعراء من أثر عظيم في الأندلس وشعرائها فإن هذا الاتجاه الجديد وصل الأندلس كما وصل قبله الاتجاه المحدث ومن قبله الاتجاه المحافظ، وقد ظهر هذا في الأندلس في فترة الخلافة لما تمتع فيه المجتمع الأندلسي من الشعور بالاستقرار والهدوء وإتساعاً ظهر هذا الاتجاه المحافظ الجديد في فترة الخلافة، لأنه اتجاه مرتبط كثيراً بالاستقرار الحضاري والتعقل الاجتماعي والهدوء الثوري؛ فهو قد ظهر في المشرق منذ أوائل النصف الثاني من العصر العباسي الأول، بعد أن هدأت حدة الانبهار باللقاء الأول مع المستحدثات الحضارية، وبعد أن شبع شعراء القرن الثاني ثورة وطوراً ومجوناً، وبعد أن جاء القرن الثالث وقد ألفت المجتمع العربي الحضارة ومستحدثاتها، ولم يعد يحسن بها فيفقّد اتزانها كما فعل من قبل جيل أبي نواس، وقد كان المجتمع الأندلسي في فترة الخلافة قد ألفت الحضارة كذلك، واستنفذت انبهاره ودهشته بالمستحدثات في الفترة السابقة؛ ولهذا بدأ كثير من الأندلسيين يهتمون بالاتجاه الشعري المحافظ الجديد ويجددون فيه طريقاً فنياً ملائماً للتعبير عن حياتهم المتحضرة المستقرة المتعلقة^(١)

(١) الشعر الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: ١٩٧.

وقد ترسم شعراء الأندلس خطى أقرانهم المشاركة إعجاباً بهذا الاتجاه لا تقليداً ومحاكاة؛ فقد وجدوا في هذا الاتجاه ما يتلاءم مع طبيعة حاضريهم وواقعهم الاجتماعي، وإثباتاً للمقدرة والبراعة، فجاءت أشعارهم وفيها «ومضات من ذكاء أبي تمام في تقطير المعاني والاهتمام بالبديع، وحيثاً نفحات من روح البحري في تأليف الصور والعناية بالبيان، ثم فيها مرة وثبات من ذهنية ابن الرومي في تحليله وتفصيله، واستقصائه واحتجاجه، ومرة لمسات من أناقة ابن المعتز، في تشبيهاته المترفة، وصوره المفضضة المذهبة، وأخيراً فيها قبسات من عبقرية أبي الطيب في سبره للنفوس وتحليله للمشاعر وبلورته للتجارب»^(١)

وبعد أن استعرضنا الاتجاهات الثلاثة: المحافظ والمحدث والمحافظ المجدد، وكيف تمثلها شعراء الأندلس وتلقفوها بما يوازي احتياجاتهم وواقع ظروفهم، فإنه لم يبق لنا إلا أن نقرر أن المعارضات الشعرية لم تكن من قبيل التقليد الجامد، ولم تكن كذلك إغارات أو سرقات، إنما تأثر فرض نفسه لكل ما سبق من أسباب، تأثر ناتج عن إعجاب واثبات لاتجاه رأى فيه الشاعر ما يلائم واقع واحتياجاته، وكان في هذا التأثير وذلك الاتجاه ذا شخصية مبدعة متفوقة متميزة تنصر على إثبات قدرتها وبراعتها، وليس أدل على ذلك من صنيع ابن عبد ربّه في كتابه العقد الفريد الذي أورد فيه أشعاراً له تباري أشعار من ذكرهم من المشاركة.

(١) المصدر السابق: ١٩٩

الباب الثاني

المعارضات

دراسة تطبيقية فنية

الفصل الأول

المعارضات الخارجية

معارضة الأندلسيين للمشاركة

ونعني بالمعارضات الخارجية معارضة الأندلسيين بالمشاركة، وقد اخترت لها عصرين هما الأبرز في المعارضات الخارجية ذلكما العصر الجاهلي والعصر العباسي، وفي هذه المعارضات يبدو أثر الشوق واضحاً في أدب الأندلسيين، ويظهر مدى إعجابهم بالرواد الأوائل والمعاصرين الذين يمثلون النموذج والمثال بالنسبة لشعراء الأندلس.

وقد نظرت في جمع هذه المعارضات إلى الكتب المدونة في الهامش^(١)
* بين سليمان المستعين^(٢).

عجباً يهاب اللبث حذاً سنائي

وأهاب لحظ فوائر الأجنان

وبين هارون الرشيد^(٣).

ملك الثلاث الأنعامات سنائي

وحللن من قلبي بكل مكان

(١) د. بن شريفة (أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة).

- كتاب د. خريسة غومت (مع شعراء الأندلس والمنني).

- كتاب د. عبد الله التطاوي (المعارضات الشعرية المأط وتجارب).

- كتاب د. محمد نزل (تاريخ المعارضات في الشعر العربي).

(٢) الذخيرة: ق ١ / م ١ / ص ٤٧.

(٣) نفس المصدر والصفحة.

* بين أبي بكر الأشبوني^(١):

وليل كهيم العاشقين قميصه

ركبت دياحيه ومركبها وعز

وبين أبي قراس الحمداني^(٢):

أراك عصي الدمع شجعتك الصبر

أما للهوى نهى عليك ولا امر

* بين أبي العلاء صاعد البغدادي^(٣):

خمدال البرى إنسي بكن بصير

طوئكن عني خلصة وقصير

وكذلك ابن دراج القسطلبي^(٤):

دعى عزمات المستقيم تسير

فتنجد في عرض القلا وتغور

وبين أبي نواس^(٥):

أجارة بيتيشا أبوك غيسور

وميسور ما يرجى لديك حسير

(١) الذخيرة: ق ٢ / م ٢ / ص ٨١٥.

(٢) أبو قراس: الديوان، ت. د. يوسف شكري فوحات، ط ٢، دار الجيل بيروت، ٢٠١٢ م: ١٥٧.
وقد درسها د. الغريب في كتابه المعارضات في الشعر الأندلسي: ١٧٥

(٣) الذخيرة: ق ٤ / م ١ / ص ٢٢

(٤) ديوان ابن دراج: ٢٩٧ وقد درسها د. الغريب في كتابه السابق: ٢٣

(٥) أبو نواس: الديوان، ت. د. علي نجيب عطوي، دار مكتبة الهلال، ١٩٨٦ م: ٣٢٧. وقد درسها د. الغريب في كتابه السابق: ٢٣.

وليحيى بن حكيم الغزال واثية نص ابن حبان في السفر الثاني من المقتبس الذي نشره د. محمود مكى
كما يقول د. علي الغريب يعارض بها أبا نواس في قصيدته:

أجارة بيتيشا أبوك طيسور وميسور ما يرجى لديك حسير

غير أنني لم أتمكن من توثيق هذه المقطوعة حيث إن شعر الغزال بنحفيق د. علي الغريب قيد العباهة.

* بين صاعد بن الحسن البغدادي^(١):

أبا حَسَنٍ ربيعَةٍ من مُسْلِمٍ

مَنانُ زانٍ عالِيسَةَ الرماحِ

وبين ابن ميادة (الرماح بن أبرد)^(٢):

وكواهب قد قلن يوم تواعد

قول المجد ومُنْ كالمزاحِ

* بين ابن الأبار^(٣):

خادرت عرضي عُرْضَةً وأجثتْ

وتركت نهب نفائسٍ ونفوسِ

* بين ابن عبد ربه^(٤):

أنقِظني ظِلْماً ومُحَمَّدني قَتْلِي؟

وقد قام من عينيك لي شاهدٌ عدلِ

وبين الأشتر النخعي^(٥):

بَقِيتُ وفري والمُحْرِفُتُ عن العلا

ونفيت أضيائي بوجه عروسِ

وبين مسلم بن الوليد (صريع الغرائي)^(٦):

أديرا على الكأس لا تشربا قبلي

ولا تطلبنا من عند قاتلي ذحلي

(١) الذخيرة: ف ٤ / م ١ / ص ٥٤.

(٢) أبو الفرج الأصبهاني: الأغاني، ط. بيروت ١٩٨٧ م: ٢ / ٣٢٢.

(٣) نفس المصدر: ص ٣٩٧.

(٤) ظهير الإسلام: ج ٣ / ص ١١٥ وقد دروسها د. الغريب في الكتاب السابق: ٥١.

(٥) الذخيرة: ف ٢ / م ١ / ص ٣٩٦.

(٦) طبقات الشعراء: ٢٣٥.

* بين ابن عطيون التحيي^(١).

هاكف جفى على مَهْرَة

سيفاً جفنٍ مثل من حَوْرَة

وبين أبي نواس^(٢).

أيهما الملتاب عن عُقْرَة

لست من ليلي، ولا مَمْرَة

* بين ابن عطيون التحيي^(٣).

أمن كِسْوانٍ أطلب أن أقادا

لقد أعظمت شأوى ذا بَعادا

وكذا أبو بحر يوسف بن عبد الصمد^(٤):

زَمَسَانٌ يَمْنَعُ الحَيْسِلَ الطَّرادا

وسيرٌ بحسب الثُحْلِ القُنْصادا

وبين أبي العلاء المعري^(٥):

أرى العنقساء تكبر أن تصادا

فعاقد فمن تطيق له عنادا

* بين أبي بكر بن نصر الإشبيلي^(٦):

انظر نسيم الزهر رقّ فوجهه

لك عن أمرته السرية يسفر

(١) اللخيرة: ق ٣ / م ٢ / ص ٧٧٤

(٢) ديوان أبي نواس: ٣٠٨. وقد درسها د. علي الغريب في الكتاب السابق: ١٢.

(٣) اللخيرة: ق ٣ / م ٢ / ص ٧٧٧.

(٤) اللخيرة: ص ٨١٢.

(٥) ديوان أبي العلاء: ج ١ / ص ١٥٦. وقد درسها د. الغريب في كتابه السابق: ١٩٧.

(٦) جدوة المقتبس: ص ٣٧٩.

وبين أبي تمام^(١):

رُقْتُ حَوَاشِ الدَّهْرِ فَهِيَ تُعْرَضُ

وَعَلَا الثَّرَى فِي حُلِيِّهِ يَتَكَسَّرُ

* بين ابن خفاجة^(٢):

سَمَحَ الْخَيَالُ عَلَى النُّوَى مَمَّارٌ

وَالصَّبْحُ مَسَحَ عَنْ جَبِينِ نَهَارٍ

وبين أبي تمام^(٣):

الْحَقُّ أَبْلَجُ وَالسَّيْفُ عَوَارٌ

لِحِذَارٍ مِنْ أَسَدِ الْعَرَبِينَ حِدَارٌ

* بين ابن هانئ^(٤):

نَقُولُ بَنُو الْعَبَّاسِ: هَلْ قُتِحَتْ مِصْرُ؟

فَقُلْ لِبَنِي الْعَبَّاسِ: قَدْ قُضِيَ الْأَمْرُ

وبين المتنبي^(٥):

أَطَاعَ خَيْلاً مِنْ فَوَارِسِهَا الدَّهْرُ

وَحِيداً، وَمَا قَوْلِي كَذَا وَمَعِيَ الصَّبْرُ

(١) أبو تمام: الديوان، ت: محيي الدين صبحي، دار صادر - بيروت، ١٩٧٠م: ١م / ص ٣٣٣.

(٢) ابن خفاجة: الديوان، ت. د. مصطفى غازي، ط الإسكندرية ١٩٧٩م: ١٢٨.

(٣) أبو تمام: الديوان بشرح الخطيب التبريزي، ت. محمد عبدو عزام، دار المعارف ١٩٧٦م: ج ٢ / ص ١٩٨.

وقد درسها د. علي الغريب في كتابه السابق: ٦٣.

(٤) ابن هانئ: الديوان، أنطوان نعيم، دار الجيل - بيروت، ١٩٩٦م: ٨٥.

(٥) ديوان المتنبي: ١٩٤ وقد درست في كتاب د. علي الغريب السابق: ١١٩.

* بين ابن عبد ربه^(١):

كتاب الشوق يطويه الفؤاد

ومن فيض الدموع له سداد

وبين المتنبي^(٢):

أحساد أم سدام في أحساد

ليلتنا المنروطة بالتضاد

* بين المعتمد بن عباد^(٣):

سكن فؤادك لا تذهب بك الفكر

ماذا يعيد عليك البك والحذر

وبين المتنبي^(٤):

الصوم والفطر والأعياد والعصر

منيرة بك حتى الشمس والقمر

* بين ابن حريون^(٥):

لكم بعد حمد الله تهدي المحامد

وفي وصف عليكم تصاغ القلائد

(١) ابن عذاري: البيان المغرب، ت: ج. م. كولان، وإز ليفي برونسالي، دار الثقافة - بيروت، ١٩٨٠

م: ١٢٧ / ٢

(٢) الديوان: ٧٩.

(٣) البيان المغرب: ٢٧٥.

(٤) الديوان: ٣٨٢.

(٥) ابن صاحب الصلاة: المن بالإمامة، ت. عبد الهادي النازي، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ١٩٨٧

م: ١٧٥

وبين المتنبي^(١):

عراذل ذات الخيال في حواصل

وإن ضجيج الخرد مني لما جرد

* بين الأعمى التطيلي^(٢).

لبيك عن سرى وعن إهلاني

ما شئت من يوح ومن كتمان

وبين المتنبي^(٣):

مغاني الشعب طيباً في المغاني

بمنزلة الربيع من الزمان

* بين ابن الزقاق^(٤):

أنوقاً ووعدا لحادثات وعيد

وحادي الخنايا ليس عنه عهد

وكذا ابن سهل^(٥):

انهض بأمرك فالهوى مقصود

واسعد فأنت على الأنام سعيد

وبين المتنبي^(٦):

عيداً بأية حال حدث يا عيد

بما مضى أم لأمر فيك تمديد

(١) الديوان: ٣٢٦.

(٢) الأعمى التطيلي: الديوان، ت. د. إحسان عباس، دار الثقافة - بيروت، ١٩٨٩ م: ١٩٦.

(٣) الديوان: ٥٨٩.

(٤) ابن الزقاق: الديوان، ت. د. عفيفة محمود دهباني، دار الثقافة - بيروت، ١٩٦٤ م: ١٥٦.

(٥) ابن سهل: الديوان، ت. د. إحسان عباس، دار صادر - بيروت، ١٩٦٧ م: ٩٤.

(٦) الديوان: ٥٤٨.

* بين الأعمى التطيلي^(١).

إلى الله أشكو الذي لحن فيه

أسى لا ينهته منه الأسى

وكذا ابن هانئ^(٢) :

ألا كل آت قريب المدى

وكل حياة إلى منتهى

وبين المتنبي^(٣).

ألا كل ماشية الخيزلي

فدى كل ماشية الهدي

* بين ابن هانئ^(٤).

يوم حريض، في الفخار، طويل

ما تنقضي غُرُزُ له حجول

وبين المتنبي^(٥).

ليالي بعد الظاهنين شكول

طوال وليل العاشقين طويل

* بين ابن هانئ^(٦) :

حمد أبك ابن نبي الله لم يرزل

قتلُ الملوك ونقل الملك والدول

(١) الديوان: ١.

(٢) الديوان: ٤١٩.

(٣) الديوان: ٥٥٦.

(٤) الديوان: ١٣١.

(٥) الديوان: ٣٦٩.

(٦) الديوان: ١٥٦.

وبين المتنبي^(١):

أعلى المعالك ما بيني على الأمل

والطعن عند محبيهن كالقُبَلِ

* بين ابن هانئ^(٢):

تظلم منا الحبيب، والحبيب ظالم

فهل، بين ظلامين، قاضٍ وحاكم؟

وبين المتنبي^(٣):

إذا كان مدحٌ فالنسب المقدم

أكلُ فصيحٍ قال شِعراً مثيماً

* بين ابن سهل^(٤):

دُء من موارد أذُنعي طير الكرى

وأعد بنار الوجد ليلى نيرا

وكذلك قوله^(٥):

أهدي التلاقي صُبْحَ وجهك مُسْتَقِراً

لحملت عند الصبح عاقبة السرى

وبين المتنبي^(٦):

بادِ هواك صبرت أم لم تصبرا

وبُكَاك إن لم ينجرِ دمعك أو جرى

(١) الديوان: ٢٨١.

(٢) الديوان: ٣١٩.

(٣) الديوان: ٣٠٨.

(٤) الديوان: ١٣٠.

(٥) نفسه: ١٣٦.

(٦) الديوان: ٥٦٤.

بين ابن سهل^(١):

مَحَا قُدُومُكَ عَنَّا الرُّعْبَ وَالْعَدَمَا

وَنَوَّرَ الْفَسَاحِمِينَ: الظُّلُمَ وَالظُّلُمَا

وبين المتنبي^(٢):

أَلَا لَا أَرَى الْأَحْدَاثَ مَدْحاً وَلَا ذَمًّا

فَمَا بَطَشْتُهَا جَهْلًا وَلَا كَفَّهَا حِلْمًا

بين ابن دراج^(٣):

عَمَسَتْ بِطُغُولِ بَقَائِكَ الْأَعْمَارُ

وَجَرَتْ بِرُطْبَةِ قُدْرِكَ الْأَقْدَارُ

وبين المتنبي^(٤):

مَسْرُوحٌ حَلٌّ حَبِثَ تَحْلُسُهُ السُّوَارُ

وَأَرَادَ نَبِيَّكَ مَسْرَادَكَ الْمَقْصِدَارُ

* بين ابن زيدون^(٥):

هَلْ تَذْكُرُونَ غَرِيباً عَادَ شَجَرُ

مَيْنَ ذِكْرِكُمْ - وَجَفَّ أَجْفَانُهُ الْوَسْنُ؟

وبين المتنبي^(٦):

بِسْمِ التَّعَلُّلِ لَا أَهْلٌ وَلَا وَطَنُ

وَلَا نَدِيمٌ وَلَا كَأْسٌ وَلَا مَكْنُ

(١) الديوان: ١٨٦.

(٢) الديوان: ١٧٥.

(٣) الديوان: ١٥١.

(٤) الديوان: ٢٨٤.

(٥) الديوان: ١٦٢.

(٦) الديوان: ٥٠٨.

* بين ابن عبدون^(١):

ماروا ويمسك الدياجي غير منهوب

وطرئة الشرق غفل دون تهذيب

وبين المتنبي^(٢):

من الجأذر في ذي الأحارب

حُمر الحلى والمطايا والجلابيب

* بين ابن عبد ربه^(٣):

ألمأ على قصر الخليفة فانظروا

إلى منية زهراء شيدت لأزهرا

وكذا ابن حزم^(٤):

ألا ترى المنصور تحت السواء

تلق ابنه طلق الحسين مظفرا

وكذا ابن دراج القسطلي^(٥):

بشراك من طول الترحل والسرى

صبح بروح السفر لاح فأمفرا

وكذا ابن عمار^(٦):

أدر الزجاجة فالنسيم قد انبرى

والنجم قد صرف العنان عن السرى

(١) الذخيرة: ق ٢ / م ٢ / ص ٢٩٨

(٢) الديوان: ٤٨٠.

(٣) ابن حيان القرطبي: المقتبس من أنباء أهل الأندلس، ت. عبد الرحمن الحجي، دار الثقافة - بيروت، ١٩٦٥ م: ٢٤١

(٤) الذخيرة: ق ١ / م ١ / ص ١٧٩.

(٥) ديوان ابن دراج: ١٢٤، وقد درمها د. الغريب في كتابه السابق: ١٣٤

(٦) النفع: ١ / ٦٥٥.

وبين المتنبي^(١):

بادِ هواك صَبْرَتْ أُمٌّ لَمْ تُصْبِرْ

وبكائك إن لم يحجر دمعك أو جرى

بين المتنبي^(٢):

كفَى بِكَ دَاءٌ أَنْ تَرَى الْمَوْتَ شَافِيَا

وحسب المتأيا أن يَكُنْ أَمَانِيَا

وكذا ابن خفاجة^(٣):

كفاني شكوى أن أرى المجد شاكيا

وحسب الرزايا أن تراني باكيا

وبين ابن عبدون^(٤):

مَضُوءًا يَظْلِمُونَ اللَّيْلَ لَا يَلْبَسُونَهُ

وإن كان مسلًى الجلابيب مثاقبا

* بين ابن عبدون^(٥):

نَالِي إِذَا نَفْسٌ مَعْنَى قُدُّسَتْ وَسِرَتْ

في جسم لفظ مَوَى الخلق من مثل

وبين ابن الرومي^(٦):

يَا آلَ وَهْبٍ أَصْبِرْنِي عَلَى رَجُلٍ

أَعْلَى وَأَثْقَلُ فِي الْمِيزَانِ مِنْ جِبِلِّ

(١) ديوان المتنبي: ج ٢ / ص ١٦٠

(٢) ديوان المتنبي: ج ٤ / ص ٢٨١ ولد درسها د. الغريب في الكتاب السابق: ١٥٨.

(٣) ديوان ابن خفاجة: ١٩٨.

(٤) الذخيرة: ق ٢ / م ٢ / ص ٦٨٧

(٥) الذخيرة: ق ٢ / م ٢ / ص ٦٩٥

(٦) ابن الرومي: الديوان، ت. د. حسين نصار، دار الكتب ١٣٩٣ هـ - ١٩٧٣ م: ٣٦٨.

* بين ابن عبدون^(١).

عزيز لا يُسندُ علسيه بساب

وقلسب لا يُقل له ذباب

وبين المتنبي^(٢).

بغيرك راعياً عبت الذئاب

وغيرك صارماً تلم الضراب

* بين ابن زيدون^(٣):

إليك من الأنام غدا ارتياحي

وأنت على الزمان مدى اقتراحي

وبين جرير^(٤).

أصبحو أم فؤادك غير صاح

مشية هم صحبك بالرواح

* بين المعتمد مضمناً^(٥):

لو أستطيع على التزويد بالذهب

فعلت لكن هدائي طارق النوب

وكذا تخميس لأشطار العمورية لابن أبي الخصال^(٦):

الحمد لله أضحي الدين معتلياً

وبات سيف الهدى الظمآن قد روبا

(١) الذخيرة: ق ٢ / م ٢ / ص ٧٠٨ وقد درسها د. الغرب في نفس الكتاب: ١٦٥

(٢) ديوان المتنبي: ج ١ / ص ٧٥.

(٣) الديوان: ١٤٨.

(٤) جرير: الديوان، ت. د. نعمان محمد أمين، دار المعارف - مصر: ٨٧.

(٥) الذخيرة: ق ٢ / م ١ / ص ٦٨.

(٦) تاريخ الأدب الأندلسي: ٢ / ٢٤٧.

إن كنت تترتاح للأمر الذي تُضيا
 فسلة نشرًا ودع عنك الذي طويا
 فالسيف أصدق أنباء من الكتب
 وكذا ابن الخطيب يهجو النباهي^(١)
 يا كوكب النحر من قُرب على الحقب
 تلك اللّذائبي أتت بالحروب والحروب
 وكذا عبد الكريم القيسي^(٢):
 ما كنت أحسب أن الحسن يلعب بي
 حتى أجلس كتبكم للعين عن كذب
 وبين أبي تمام^(٣):
 السيف أصدق أنباء من الكتب
 في دة الحد بين الجد واللعب
 * بين ابن زيدون^(٤):
 ألم تر أن الشمس قد ضمها القبر؟
 وأن قد كفانا - فقدها - القمر البدر؟
 وكذا قوله^(٥):
 هو الدهر فاصبر للذي أحدث الدهر
 فمن شيم الأبرار - في مثلها - الصبر

(١) ابن الأحرار: نثر فرائد الجمان في نظم لمحو الزمان، ت. محمد رضوان الداية، ط ٢، بيروت ١٩٨٧

م: ٢٥٢

(٢) عبد الكريم القيسي: الديوان، ترجمة شيخه محمد الهادي الطرابلسي، قرطاج ١٩٨٨ م: ٥٧.

(٣) ديوان أبي تمام: ٩٦.

(٤) ديوان ابن زيدون: ٥٢٣.

(٥) نفسه: ٥٣٩.

وبين أبي تمام^(١).

كذا فليَجِلْ الحَطْبُ وليَفْدَحْ الأمر

فليس لعين لم يَفِضْ ماؤها حَذَرُ

* بين ابن عبد ربه^(٢):

الله جرّد للسندى والعباس

مسيناً فقلّبه أبا العباس

وكذا الأعمى التطيلي^(٣):

شعري وجودك يا أبا العباس

مُثْلان قد سارا بنا في الناس

وبين أبي تمام^(٤):

ما في وقوفك ساعة من باس

نقضي ذمام الأربيع الأدراس

* بين ابن الزقاق^(٥):

قفا نقتبس من نور تلك الركائب

فما ظعنت إلا بزهر الكواكب

وبين أبي تمام^(٦):

على مثلها من أربيع وملاص

أذيلت مصونات الدموع السواكب

(١) ديوان أبي تمام: ٢ / ٢٠٣.

(٢) العبد الفريد: ١ / ٢٦٩.

(٣) ديوان الأعمى التطيلي: ٧٤.

(٤) ديوان أبي تمام: م / ١ / ص ٣٦٦.

(٥) ديوان ابن الزقاق: ٧٣.

(٦) ديوان أبي تمام: م / ١ / ١٩٨.

* بين ابن زمرك^(١).

زار الخيال بسائمين الزوراء

فَجَلَا مَنَاءَ غِيَابِ الظُّلُمَاءِ

وبين أبي تمام^(٢):

فَإِذَا أَتَيْتُ أَرَبَيْتَ فِي الظُّلُومِ

كَمْ تُعْلِلُونَ وَأَنْتُمْ مُجْرَائِي؟

* بين ابن خفاجة^(٣):

بُشْرَى، كَمَا أُسْقَرَ وَجْهَ الصَّبَاحِ،

وَاسْتَشْرَفَ الرَّائِدَ بِرَقًا الْآخِ

وبين البحري^(٤):

بَاتَ نَدِيمًا لِي، حَتَّى الصَّبَاحِ،

أَغْبَدُ مَجْدُولُ مَكَانِ الْوِشَاحِ

* بين ابن خفاجة^(٥):

أَمَّا وَالتَّفَاتِ الرُّوْضِ عَنْ أَزْرَقِ النَّهْرِ،

وَإِشْرَاقِ جَيْدِ الْغَصَنِ فِي حِلْيَةِ الزُّهْرِ

وبين البحري^(٦):

ثُرَيْكُ الَّذِي حَدَّثْتَ عَنْهُ مِنَ السُّحْرِ

بِطَرَفِ عَلِيلِ اللَّحْظِ مُسْتَغْرِبِ الْفُتْرِ

(١) المقرئ التلمساني: أزهار الرياض، ت. مصطفى السقا - إبراهيم الإياري - عبد الحفيظ شلي،

القاهرة: ٤٧ / ٢.

(٢) الديوان: ٢٠.

(٣) الديوان: ٧٠.

(٤) البحري: الديوان، ت. بدر الدين الخاضري، دار الشرق العربي - بيروت، ١٩٩٩ م: ١ / ١٧٦.

(٥) الديوان: ١٢٥.

(٦) الديوان: ١ / ١٠٤.

* بين حازم^(١)

أَجَدْتُ مِنْ أَمَوِي بَكُورًا رَكَابَهُ

فَلَيْلِي مَقِيمٌ لَيْسَ يَسْرِي كَوَاكِبُهُ

وبين البحتري^(٢):

يُجَانِبُنَا فِي الْحُبِّ مَنْ لَا تُجَانِبُهُ

وَيَتَعَدُّ مِثْلًا بِالْهَسْوَى مَنْ نَقَارِئُهُ

* بين ابن زيدون^(٣):

أَقْدِمُ كَمَا قَدِمَ الرَّبِيعُ الْبَاكِرُ

وَاطْلُعُ كَمَا طَلَعَ الصَّبَاحُ الزَّاهِرُ

وبين البحتري^(٤):

أَخْفِي هَوًى لَكَ فِي الضُّلُوعِ وَأُظْهِرُ

وَالْأَمَّ فِي كَمَلٍ عَلَيْكَ وَأُخْشِرُ

* بين ابن سهل^(٥):

يَقُولُونَ: لَوْ قُبِّلَتْهُ لَأَشْفَى الْجَوَى

أَيْطَمَعُ فِي الثَّقِيلِ مَنْ يَمُشُّ الْبَدْرَا

وبين أبي نواس^(٦):

وَقُثْيَانِ صَدَقٍ قَدْ صَرَفْتُ مَعْلِيَهُمْ

إِلَى بَيْتِ خَمَارٍ نَزَلْنَا بِهِ ظَهْرًا

(١) حازم القرطاجني: الديوان، ت. هشام كعك، دار الثقافة - بيروت، ١٩٨٩م: ١٦.

(٢) الديوان: ١ / ٤٧.

(٣) الديوان: ٥، ٦.

(٤) الديوان: ١ / ٣١٧.

(٥) الديوان: ١٥٩.

(٦) الديوان: الحمريات: ١٦٤.

* بين حازم^(١):

أحببتَ وحدك بالجمالِ المطلقِ

أم قيلَ إذ قُسمَ الجمالُ لك انتقِ

وبين المتنبي^(٢):

لعينيك ما يلقى الفؤادُ وما لقي

وللحُبِّ ما لم يبقَ مِنِّي وما بقي

* بين حازم^(٣):

ما أقربَ الآمالِ من يدِ مؤنِّجٍ

يقضي الإلهُ له بفتحِ المؤنِّجِ

وبين عمر بن أبي ربيعة^(٤):

نعتُ الغرابِ بين ذاتِ الدُّملجِ

ليت الغرابِ بينها لم يَزْعَجِ

* بين ابنِ زمر^(٥):

زار الخيالِ بسأمنِ الزوراءِ

فجلا سناه غياهبِ الظلماءِ

وبين أبي تمام^(٦):

قدك اتطد أسرفت في الغلواءِ

كم تعدلون وأنتم سبجرائي

(١) الديوان: ٨١.

(٢) الديوان: ٣٥٨.

(٣) الديوان: ٣١.

(٤) عمر بن أبي ربيعة: الديوان، شرح د. يوسف شكوي فراحات، دار الجليل - بيروت - لبنان، ط ١،

١٩٩٢م: ٤٢.

(٥) النفع: ٧ / ١٧٩.

(٦) الديوان: ١ / ٨٦.

✽ بين ابن المنحل الشلي^(١):

فتحتم بلاد الشرق فاحتمدوا الغربا

فلان نسيم النصر بالفتح قد هبّا

وبين المتنبي^(٢):

فدنياك من ربع وإن ردتنا كريا

فإنك كنت الشرق للشمس والغربا

✽ بين الأعمى التطيلي^(٣):

خليلي من يجزع لئاني جازع

خليلي من يذهل فإني ذاهل

وبين أبي العلاء^(٤):

إلا في مسيل الجهد ما أنا فاعل

عصاف وإقدام وحزم ونائل

✽ بين الأعمى التطيلي^(٥):

أضمز عيون والكسار حواجب

أم البرق في جنح من الليل غائب

وبين دريد بن الصمة^(٦):

جزينا بني عيسى جزاء موفرا

بمقتل عبد الله يوم الذنائب

(١) المن بالإمامة: ٩٥.

(٢) الديوان: ٣٣٤.

(٣) الديوان: ١٤٥.

(٤) أبو العلاء المعري: سقط الزند، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٥ م: ٤٢.

(٥) الديوان: ٤.

(٦) الأغاني: ١٠ / ١٢.

* بين التطيلي^(١).

حوت الشكر من بعد وأين

وحزت الفخر من أثر وعين

وبين أبي تمام^(٢):

خَشِنْتُ عَلَيْهِ أَخْتَ بَنِي خُثَيْنِ

والمجح فبك قول العاذلين

* بين حازم القرطاجني مضمناً قصيدة امرئ القيس وصرف معناها إلى مدح

المصطفى صلى الله عليه وسلم، وهي من غر القصائد:

لعيثك قل إن زرت أفضل مؤسلي

فقا نبك من ذكرى حبيب ومثزل

* بين التطيلي^(٣):

خذا حدثائي عن قل وسلان

لعلني أرى بماق على الحدثان

وبين مطيع بن إياس^(٤).

أسعداني بما خلقي حلوان

وابكيالي من ريب هذا الزمان

* بين حازم القرطاجني^(٥):

بشراي أن يمت خير ميمم

وحططت رحلي في أعز مخيم

(١) الديوان: ٦٧

(٢) الديوان: ١٥٦ / ٢

(٣) الديوان: ٧٢

(٤) خوشناب خربارم: ثلاثة شعراء عباسيون، ت. د. محمد يوسف نجم، دار الحياة - بيروت، ١٩٥٩ م.

٦٩

(٥) الديوان: ١٠٤

وبين عنزة^(١):

هل غادر الشعرا من متردّم

أم هل عرفت الدار بعد توهم

* بين ابن شهيد^(٢):

أمن رسم دارٍ بالعقيمسق محيل

وبين طرفة بن العبد^(٣):

لهندٍ همزان الشريف ملول

تلوح وأدنى عهدين مُحيل

* بين ابن شهيد^(٤):

شجته مغانٍ من سُلّمي وأدور

وبين عمر بن أبي ربيعة^(٥):

أمن آل تُغم أنت غداً فمبكر

هداة غدٍ أم راح فمبجر

* بين ابن شهيد^(٦):

منازلهم تبكي إليك عفاءها

سقتها الثريا بالغريّ نحاءها

(١) عنزة بن شداد: الديوان، د. يوسف عبد، دار الجليل - بيروت، ١٩٩٢م: ١٣

(٢) الديوان: ١٤٠.

(٣) الديوان: ١١٢.

(٤) الديوان: ١١٧.

(٥) الديوان: ٦٤.

(٦) الديوان: ٨٢.

وبين قيس بن الخطيم^(١):

طعنت ابن عبد القيس طعنة ثائر

لها نقتل لولا الشعاع أضواءها

* بين ابن خفاجة^(٢):

يا نشر عَرفِ الروضة العنقاء،

ونسيم ظل السرحة العيناء

وبين البحري^(٣):

زَقَمَ الغراب مَنِيَّ الأنياء

أن الأحمية آذنسوا بتناء

* بين ابن خفاجة^(٤):

بعيشك هل تدري، أهوج الجنائب،

مُحِبُّ برحلي، أم ظهور النجائب

وبين البحري^(٥):

أبعد المشيب، المتطهى في الدوائب،

أحاول لطف الوؤد عند الكواعب

* بين ابن خفاجة^(٦):

بمثل غلاك، من مَلِكٍ حسيب

عَدَلْتُ إلى المديح عن النسيب

(١) قيس بن الخطيم: الديوان، ت. د. ناصر المدين الأسد، مطبعة المدني - القاهرة، ١٩٦٢ م: ٧.

(٢) الديوان: ١٣.

(٣) الديوان: ١ / ٢٦.

(٤) الديوان: ٤٢.

(٥) الديوان: ١ / ٤٩.

(٦) الديوان: ٤٥.

وبين البحرّي^(١)؛

كم بالكثيب من اعتراض كثيب

وقوام غصن في الثياب، رطيب

* بين أبي عبد الله محمد بن عبد الله العربي العقيلي^(٢).

مولى الملوك ملوك العرب والعجم

رغياً لما مثله يُرعى من الذمم

وكذا ابن الفارض^(٣)؛

هل نار ليلي بدت ليلاً بذي سلم

أم بارق لاح في الزوراء فالعلم

وقد وقع خلاف فيمن سبق الآخر البوصيري أم ابن الفارض.

وكذا أبي عبد الله شمس الدين الهراوي، المعروف بابن جابر

الأندلسي^(٤)؛

أما معاني المعاني فهي قد جمعت

في ذاته فبدت نارا على علم

وبين البوصيري^(٥)؛

أمن تذكر جيران بذي سلم

مزجت دمعاً جرى من مقلّة يذم

* بين أبي حيان الأندلسي^(٦)؛

(١) الديوان: ١ / ٥٢.

(٢) ازهار الرياض: ١ / ٧٢.

(٣) زكي مبارك: المدائح النبوية، دار الشعب، القاهرة، ١٩٧١م: ١٥١.

(٤) الفتح: ٢ / ٦٦٨.

(٥) البوصيري: الديوان، ت. محمد الكيلاني، ١٩٥٥م: ١٩٠.

(٦) المدائح النبوية: ٢٦.

لا تعذلاه فما ذو الحب معذول

العقل مُختَصِلٌ والقلب متبولٌ

وكذا ابن جابر الأندلسي^(١).

بانت معاد فعقد الصبر محلول

والدمع في صفحات الحسد مبدول

وبين كعب بن زهير^(٢):

بانت معاد فقلبي اليوم متبول

متيم إثرها لم يُفد مكبول

* بين ابن زمرك^(٣):

معاذ الهوى أن أصحب القلب صاليا

وأن يُشغل اللوام بالعدل باليا

وبين مالك بن الريب^(٤):

ألا ليت شعري هل أبين ليلة

بجنب الغضا أزجي القلاص النواجيا

* بين أبي عبد الله محمد بن عبد الله العربي العقيلي^(٥).

مولى الملوك ملوك العرب والعجم

رعياً لما مثله يوحى من الذمم

وبين النابغة الذبياني^(٦):

(١) يوسف النبهاني: المجموعة النبهانية في المدائح، المطبعة الأدبية النبرية، بيروت، ١٩٠٢م، ج ٣.

(٢) كعب بن زهير: الديوان، شرح أبو سعيد السكري، دار الكتب المصرية، ١٩٥٠م: ٦.

(٣) لسان الدين بن الخطيب: الإحاطة في أخبار فرنطة، ت. محمد عبد الله عنان، الخالجي - القاهرة، ١٩٧٧م: ٢ / ٣٠٥.

(٤) علي القتالي: الأمالي، ت. محمد مفيد فميحة، بيروت، ١٩٨٦م: ١ / ٣٥.

(٥) أزهار الرياض: ١ / ٧٢.

(٦) النابغة الذبياني: الديوان، ت. أبو الفضل زبراهيم، دار المعارف - مصر: ١٠٣.

لَا يُبْعِدُ اللَّهُ جِيرَاناً، تَرْكُهُمْ

مِثْلُ الْمَصَابِيحِ، نَجَلُوا لَيْلَةَ الظُّلَمِ

* بَيْنَ لِسَانِ الدِّينِ بْنِ الْخَطِيبِ^(١):

أَطْلَعْنِي فِي سُدُفِ الْفُرُوعِ شَمُوساً

ضَحِكَ الظُّلَامُ لَهَا وَكَانَ عَبُوساً

وَبَيْنَ أَبِي تَمَامٍ^(٢):

أَمْشِيْبُ رَبْعَهُمْ أَرَاكَ دَرِيْساً

وَقِرَى ضَبْرِكَ لَوْهَةً وَرَمِيْساً

* بَيْنَ الزُّبَيْدِيِّ^(٣):

لَقَدْ فَسَّازَ الْمَوْفِقَ لِلصَّوَابِ

وَعَاتَبَ نَفْسَهُ قَبْلَ الْعِتَابِ

وَبَيْنَ أَبِي الْعَتَاهِيَةِ^(٤):

لِإِدْوَا لِّلْمَوْتِ وَأَبْنَا لِّلْخِرَابِ

فَكُلُّكُمْ بِصَمِيرٍ إِلَى ثِيَابِهِ

* بَيْنَ ابْنِ زَيْدُونَ^(٥):

أَهْجَى التَّنَائِيِ بِدِيلَا مِنْ تَدَانِيَا

وَنَابِ عَنْ طَيْبِ الْقِيَانَا تَحَافِيَا

وَبَيْنَ الْبَحْتَرِيِّ^(٦):

(١) لِسَانُ الدِّينِ الْخَطِيبِ: الدِّيْوَانُ، م. د. عَمَدُ مِفْتَاحِ، الدَّارُ الْبَيْضَاءُ، ١٩٨٩م: ٢ / ٦٢٢

وَقَدْ دَرَسَهَا د. الْغُرَيْبُ فِي كِتَابِهِ السَّابِقِ: ٢٩.

(٢) الدِّيْوَانُ: ٢ / ٢٦٢.

(٣) يَتِيْمَةُ الدَّهْرِ: ١ / ٤١٠.

(٤) أَبُو الْعَتَاهِيَةِ: الدِّيْوَانُ، دَارُ التَّرَاثِ - بَيْرُوتَ ١٣٨٩هـ - ١٩٦٩م: ٢٣.

(٥) الدِّيْوَانُ: ١٤١ وَقَدْ دَرَسَهَا د. الْغُرَيْبُ فِي كِتَابِهِ السَّابِقِ: ١٠٢.

(٦) الدِّيْوَانُ: ٢ / ٨٢٧.

فَرَمْتُ عَلَى الْمَنَازِلِ أَنْ تُبَيِّنَا

وَأَنْ دَمَنَ بَيْنَ كَمَا بَلِينَا

* بين ابن خميس^(١):

أَرْقَ عَيْيَ بِسَارِقٍ مِّنْ أُنَالِ

كَأَنَّهُ فِي جُنْحٍ لَّيْلَى دُبَالِ

ربيع مهبّار^(٢):

مَا كُنْتُ لَوْلَا طَمَعِي فِي الْحَيَاةِ

أَنْشُدَ لَيْلَى بَيْنَ طُغُولِ اللَّيَالِ

* بين عدد من الشعراء، فمن المشاركة، الحسين ابن الضحاك:

مَا كَانَ أَحْوَجَنِي يَوْمًا إِلَى رَجُلٍ

فِي وَسْطِهِ الْفُفْ دِينَارٍ عَلَى فُوسٍ

فوقف على هذه القطعة أبو نواس فقال:

مَا كَانَ أَحْوَجَنِي يَوْمًا إِلَى خَيْثُورٍ

حَلَوِ الشَّمَائِلِ فِي بَاقٍ مِنَ الْغُلَسِ

ومن الأندلسيين، الوزير أبو عامر بن ينق:

مَا كَانَ أَحْوَجَنِي يَوْمًا إِلَى رَجُلٍ

يَرْفُدُ الذِّكْرَ فِي بَاقٍ مِنَ الْغُلَسِ

فوقف على هذه القطعة ابن زنون:

مَا كَانَ أَحْوَجَنِي يَوْمًا إِلَى رَجُلٍ

يَأْتِي لِيُنْبِئَنِي فِي لَحْمَةِ الْغُلَسِ

والقطع الأربع في النفع^(٣)

(١) نفسه: ٢ / ٣٠٦.

(٢) أزهار الرياض: ٢ / ٣٠٨.

(٣) النفع: ٤ / ١٥ - ١٦.

نماذج تطبيقية

أ- معارضات لشعراء جاهليين

ابن لبون يعارض امرأ القيس

معارضة ابن لبون^(١)

خليلي عوجا بي على مسقط الحمى	لعل رمسوم الدار لم تستغيرا
فامال عن ليل ثوى بآئينا	والذب أيا ما خللت ثم أصصرا
ليالي إذ كان الزمان مسالما	وإذ كان عصن العيش ميامن أخصرا
وإذ كنت أسقي الراح من كفة أهيد	يناولنسيها راحما أو مبكرا
أهانق منه الغصن بهتز ناعما	والثم منه البدر يطلع مقمرا
وقد ضربت أيدي الأمان قبابها	علينا وكفا الدهر عينا وأقصرا
لما شئت من لهر وما شئت من دهر	ومن مبسم يجنيك هلبا مؤشرا
وما شئت من عود يغنيك مفصحا	سما لك شوق بعدما كان أقصرا
ولكنها الدنيا تمادع أهلها	تغر بصفو وهي تطوي تكذرا
نفس أوردني بعد ذلك كله	موارد ما ألفت عنهن مصدرا
وكم كابدت نفسي لها من ملحة	وكم بات طرقي من أساهل مسهرا
خليلي ما بالي على صدق نبي	أرى من زمانني ونية (وتعذرا)
ووالله مما أدري لأي جرعة	تجني ولا عن أي ذنب تغيرا
ولم ألك في كسب الكارم عاجزا	ولا كنت في نيل أنبل مقصرا
لئن ماء تمزيق الزمان لدولتي	لقد رد عن جهل كثير ويصرا
وأبسط من نوم الغرارة ناعما	وكمب علما بالزمان وبالورى

(١) الذخيرة: ق ٣ / م ١ / ص ١٠٧.

قصيدة امرئ القيس (١)

<p>سَمَا لَكَ شَوْقٌ بَعْدَمَا كَانَ اقْصَرَا كِنَانِيَّةً بَائِتًا وَفِي الصُّدْرِ وَدُهَا بَعِيٍّ طَغَنَ الْحَسَى لَمَّا تُحْمَلُوا فَشَبَّهْتُهُمْ فِي الْآلِ لَمَّا تُكْتَمَشُوا أَوْ الْمَكْرَهَاتِ مِنْ نُخَيْلِ ابْنِ يَامِنْ مَوَاقِبِ جَبَّارِ الْيَمِّ فَرَوْعُهُ حَمَلُهُ بَنُو الرُّبْدَاءِ مِنْ آلِ يَامِنْ وَأَرْضِي بَنِي الرُّبْدَاءِ وَاعْتَمَ زَهْرُهُ أَطَافَتْ بِهِ حَمِيلَانُ عَيْدَلٍ قَطَاعِهِ كَانَ دُمِي شَفَعَ عَلَيَّ ظَهْرَ مَرْمَرٍ ضَرَابِئُ لَمَسٍ كُنْ وَمَنْوُنٍ وَنَعْمَةٍ وَرِيحَ سَسْنَا فِي حَقْفَةٍ جَمِيرَةٍ وَيَأَا وَالْيَوِيَّاءُ مِنَ الْهَيْدِ ذَاكِيَا هَلَقَنَ بَرَهْنٍ مِنْ حَبِيبٍ بِهِ أَدْعَتْ وَكَانَ لَهَا فِي سَالِفِ الدَّهْرِ خُلَّةٌ إِذَا نَالَ مِنْهَا نَظْرَةٌ رِيحَ قَلْبَةٍ نَزِيْفَةٍ إِذَا قَامَتْ لِوَجْهِ لَمَّا بَلَّتْ الْأَسْمَاءُ أَمْسَى وَدُهَاهَا قَدْ تَغَيَّرَا فَذَكَرْتُ أَهْلِي الصَّالِحِينَ وَقَدْ أَتَتْ فَلَمَّا بَدَلَتْ حَوْرَانُ فِي الْآلِ دُونَهَا</p>	<p>وَحَلَّتْ سُلَيْمَى بَطْنِ فَوْ فَعَرَضَرَا مُجَابِرَةً غَسَّانَ وَالْحَسَى يَعْمرَا لَدَى جَانِبِ الْأَفْلَاحِ مِنْ جَنْبِ تَيْمَرَا حَدَائِقِ دَوْمٍ أَوْ سَسْفِينَا مُقَيَّرَا دَوَيْنَ الصُّفَا اللَّالِي يَلِينُ الْمُشَقَّرَا وَهَالَيْنَ قِنُونَا مِنْ الْبُسْرِ أَحْمَرَا بِأَسْيَافِهِمْ حَتَّى أَقْرَ وَأَوْثَرَا وَكَمَامُهُ حَتَّى إِذَا مَسَا تُهَسَّصَرَا تُرَدَّدُ فِيهِ الْعَيْنُ حَتَّى تُحَيَّرَا كَسَا بِرَبْدِ السَّاجُومِ وَشَيْئاً مُصَوَّرَا يُحْلِسِينَ يَأْقُوتَا وَشُدْرَا مُقَقَّرَا تُخَصُّ بِمَفْرُوكٍ مِنَ الْمِسْكِ أَذْفَرَا وَرَلْدَا وَلُبْنَى وَالْكَبَاءَ الْمُقَرَّرَا سُلَيْمَى فَا مَسَى حَبْلُهَا قَدْ تَبَثَّرَا يُسَارِقُ بِالطَّرْفِ الْحَبَاءَ الْمُسْتَرَّرَا كَمَا ذَهَبَتْ كِبَاسُ الصُّبُوحِ الْمُحْمَرَّرَا ثَرَا شِي الْقَوَادِ الرُّخَصِ الْأَكْثَرَا مَسْبُودُ إِنْ أَبْدَلْتَ بِالْوُدِّ آخَرَا عَلَى خُمَلِي خَوْصِ الرِّكَابِ وَأَوْجَرَا نَظَرْتُ فَلَمْ تُنْظَرْ بِعَيْنِكَ مِنْظَرَا</p>
---	--

تَقَطَّعَ أَسْيَابُ اللَّسْبَانَةِ وَالْهَمَى
بَسِيرٍ يَفْضُجُ الْعَوْدُ مِنْهُ يَمْنَةً
زَلَمَ يُنْسِنِي مَا قَدْ لَقِيتُ ظَعَانًا
كَأَنَّهُ مِنَ الْأَهْرَاضِ مِنْ دُونِ بَيْشَةِ
فَدَخَ ذَا وَمَسَلْ أَلْهَمُ عَنْكَ بِمَسْرَةِ
تَقَطَّعُ غَيْطَانًا كَأَنَّهُ مُثَوَّنًا
بَعِيدَةً بَيْنَ الْمُتَكَبِّينِ كَأَنَّمَا
لُطَايِرُ ظِرَّانِ الْحَصَى بِمَنَامِسِمِ
كَأَنَّهُ الْحَصَى مِنْ خَلْفِهَا وَأَمَامِهَا
كَأَنَّهُ صَلِيلُ الْمَرُوجِ جِئْتُ مُشِيدَةً
عَلَيْهَا فَكَيْ لَمْ تَحْمِلِ الْأَرْضُ مِلَّةً
هُوَ الْمُنَزَّلُ الْأَلْفَا مِنْ جَوِّ نَاصِعٍ
وَلَوْ شَاءَ كَانَ الْغَزْوُ مِنْ أَرْضِ حِمِيرِ
بَكَى صَاحِبِي لَمَّا رَأَى الدَّرْبَ دُونَهُ
فَقُلْتُ لَهُ لَا تُبْكِرْ عَيْنُكَ إِنَّمَا
وَأَنِّي زَعِيمٌ إِنْ رَجَعْتُ مُمْلِكًا
عَلَى لَا حِجْبَ لَا يَهْتَدِي بِمَنَارِهِ
عَلَى كُلِّ مَقْصُوصِ الدُّنْيَا مُعَاوِدِ
أَقْبُ كَبِيرُ حَانَ الْقَضَا مُنْمَطِرِ
إِذَا زُهَيْتُ مِنْ جَانِبَيْهِ كِلَيْهِمَا
إِذَا قُلْتُ رَوْحَنَا أَرْنَا فَرَانِقُ
لَقَدْ انْكَرَلْتَنِي بَعْلَبَكَ وَأَهْلَهَا
نَشِيمُ بُرُوقِ الْمَزْنِ أَمِنْ مَصَابِهِ

عَشِيَّةَ جَارِزْنَا حَمَاةَ رَشِيذَرَا
أَخُو الْجَهْدِ لَا يَلْوِي عَلَى مَنْ تَعَلَّرَا
وَحُلَا لَهَا كَالْقَهْرِ يَوْمًا مُحَدَّرَا
وَدُونَ الْعَمِيرِ عَامِدَاتِ لِعَسْفُورَا
دُمُولِ إِذَا صَامَ السُّهَارُ وَهَجَّرَا
إِذَا أَظْهَرْتَ لُكْسِي مُلَاءَ مُثَشَّرَا
تَرَى عِنْدَ مَجْرَى الضُّفْرِ هِرًا مُشَجَّرَا
صِلَابِ الْعُجَى مَلْثُومَهَا غَيْرُ أَمْعَرَا
إِذَا لَهَلَّتْ رِجْلُهَا خَلْفًا أَعْمَرَا
صَلِيلُ زُرُوقٍ يُنْتَقِدُنْ بَعْفُورَا
أَبْسُرُ بِمِثْقَالِي وَأَوْقَى وَأَصْبَرَا
بَنِي أَسَدٍ حَزْنًا مِنَ الْأَرْضِ أَوْعَرَا
وَلَكِسْتُهُ عَمْدًا إِلَى السَّرُومِ الْفَرَا
وَأَتَقَنَ أَنَا لَاحِقَانِ بَقِيصَمَرَا
لِحَاوِلُ مُلْكُهَا أَوْ لَمُوتُ فَنُعَدَّرَا
بَسِيرُ تَرَى مِنْهُ الْفَرَانِقُ أَرْوَرَا
إِذَا سَافَهُ الْعَوْدُ التُّبَاطِي جُرْجَرَا
بُرِيدِ السُّرَى بِاللَّيْلِ مِنْ خَيْلِ بَرِيرَا
تَرَى الْمَاءَ مِنْ أَعْطَافِهِ قَدْ تَحَدَّرَا
مَشَى الْهَيْدَبَى لِي دَنَى ثُمَّ قَرَفَرَا
عَلَى جُلُفِهِ وَاهِي الْأَبَاجِلِ أَبْشَرَا
وَلَأَبْنُ جُرَيْجٍ فِي قُرَى حِمَصٍ أَنْكَرَا
وَلَا شَيْءَ يَشْفِي مِنْكَ يَابَسَةُ حَفَرَا

من القاصرات الطرف لو دب محول
 لسه الوئل إن أنسى ولا أم هاشم
 أرى أم همسر دمعها قد تحذرا
 إذا نحن سيرنا خمس عشرة ليلة
 إذا قلت هذا صاحب قد رهيته
 كذلك جدي ما أصاحب صاحباً
 وكنا ألسنا قبل غزوة ثمر
 وما جئت خيلي ولكن لتكرت
 إلا رب يوم صالح قد شهدته
 ولا مثل يوم في قداران فلكته
 وكشرب حتى لحسب الخيل حولنا
 فهل أنا ماض بين شرطي وعبية
 تبصر خليلي هل ترى هوة بارق
 أجاز قيسنا فالطهاء فممنطعا
 وعمر بن درماء الهمام إذا غدا
 وكنت إذا ما خلت يوماً ظلامه
 يبان نزل الطير عن قذاته

من الدر فوق الإلب منها لأثرا
 قريب ولا التيساسة ابنة يشكرا
 بكاء على عمرو وما كان اصبراً
 وراء الحمام من مدالع قبصراً
 وفرت به العيثان بذلت آخراً
 من الناس إلا خساني وثغيراً
 ورثنا الغنى والمجد أكبر أكبرا
 مسرابطها في برتعين وميسراً
 بناذف ذات الثل من فوق طرطرا
 كاني وأصحابي على قران أغفرا
 نقاداً وحتى لحسب الجون أشقرا
 وهل أنا لاق حي قيس بن شمرا
 يضيء الدجى بالليل عن سرور جيمرا
 وجواً فرؤى نحل قيس بن شمرا
 بذئ شطير غضب كمشية تسورا
 فإن لها شيباً ببلطة زيمرا
 يطل الضباب فوقه قد تعصرا

ترجمة ابن لبون

القائد أبو عيسى بن لبون، كما ذكره ابن سعيد ملك مملكة بلنسية في
مدة الطوائف «وكان قبل ذلك وزيراً للمأمون بن ذي النون، ولعب عليه جاره
ابن رزين صاحب السهلة، فأخرجه منها، ولم يعوضه بشيء عنها»^(١)

ونقل ابن سعيد عن القائد: «هو من رأس وما شفا، وكف جوده وما
كف، وأعاد كاسد البدائع نافقاً، ولم يصدر آملاً خافقاً، وكانت عنده ماهر
ثرف، فيها للمبني أبكار نواهد»^(٢)

وذكره المقرئ بقوله: «كان بقصر مريبطر (أي الشمال من بلنسية)
بالمجلس المشرف فيها، والبطحاء قد لبست زخرفها، وديج الغمام مطرفها، وفيها
حدائق ترنو عن مقل نرجسها، وتبت طيب تنفسها، والجلنار قد لبس أردية
الدماء، وراغ أفئدة الندماء»^(٣)

وذكره ابن بسام بقوله: «أحد وزراء ابن ذي النون المعتزين في دولته،
المعدن لباسه وصولته، ولكنه ثار، وخاض الهول المثار، وخلص من الهلك
واقتنص نافر الملك، وكان شهم القواد، معدوداً في الأجواد، مفضلاً في الوزراء
والقواد وله نظم نظم فيه من المحاسن جملاً، وأعاد ساسعها ثملاً»^(٤)

(١) ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، ت. د. شوقي ضيف، ط ١ دار المعارف، القاهرة: ٢ / ٣٧٦.

(٢) نفسه: نفس الصفحة.

(٣) التنج: ١ / ٦٧٢.

(٤) الذخيرة: ق ٣ / م ١ / ص ١٠٤.

في رحاب الدراسة النصية

إذا علمنا ما حل بذي الوزارتين بعدما علا لجمه وسطع سناه من خدعة ابن رزين له، فأزال عنه ملكه وأخذ سلطانه من سلكه فبات ابن لبون والأسى ملء الجوانج، لأدركنا سبب اختياره لهذا الوزن وتلك القافية الرء المطلقه التي توحى بامتداد الأسى، فامرؤ القيس يالم لتخلي أصحابه عنه ولغدرهم به ويتذكر ما كان له من ملك وأنصار.

لقد كان ضياع ملك امرئ القيس وتخلي أنصاره عنه وتقلب الزمان عليه باعثاً على اختيار ذي الوزارتين لهذا القالب الذي صب فيه أساه وشجوه، فهو يمر بالتجربة نفسها الأليمة الحزينة فكلاهما مرّ أو يمرّ بالتجربة ذاتها وإن كانت القصيدة المعارضة تطول بكثير عن القصيدة المعارضة فتبلغ ستين بيتاً على حين لم تتجاوز الثانية الستة عشر بيتاً ولنا أن نتوقع اختزال الأغراض.

بناء القصيدة عند امرئ القيس:

يبدأ امرؤ القيس بتذكر الأحباب ووصف الظعن والظاعنات في خمسة أبيات ينتقل منها إلى وصف التمر والنخيل في ثمانية أبيات ذكر فيهن ألواناً عديدة من الطيب الذي كان مشهوراً في الجاهلية، وتلاحظ أن امرأ القيس لم يصبر في هذه القصيدة على تغير حبيته عليه وأنه سيبدلها بأخرى وقد يعود ذلك إلى ما هو عليه من حالة نفسية غير طبيعية، ويخرج من هذا المقطع إلى وصف السير ومشقته ووعورته في ستة أبيات يخلص منها إلى وصف ناقته القوية الحمول في ستة أبيات آخر، وقد كثر في هذين المقطعين الأخيرين ذكر أسماء الأماكن التي كان يمر بها الجاهلي أو يتشوق إليها بحكم طبيعة البيئة الجاهلية التي

فرضت على سكانها الهجرة من مكان إلى آخر، ثم يأتي المقطع الأخير الذي يقع في ثلاثين بيتاً يفخر فيه بنفسه ويذكر رحلته نحو تحقيق المجد والملك.

(عليها فتى لم تحمل الأرض مثله)

وفيها يذكر الفرس وجسمه الضامر وسرعته وعدوه مثل الذئب وذيله الأستر ودلاله، ثم يذكر تنكراً أهل بعلبك وحمص له، ثم هو يذكر عدة أسماء حبيبات أثار ذكرهن المزن وبروقه، فذكر ابنة عفزر وأم هاشم والسياسة وأم عمرو، ويحزن الملك الضليل على خيانة أصحابه له وتخليهم عنه وما كان له من مجد وما حققه من انتصارات في (تاذف) و(قذاران) ويتمنى أن يرى من ناصروه من قبل من حي قيس بن شمر وعمرو بن درماء، والذين امتدحهما وختم بمدحهما قصيدته.

مواطن الثباين:

وقد ظهرت سمات القصيدة الجاهلية عند امرئ القيس وهو ما لا يجده في القصيدة الأندلسية، ومن هذه السمات: ذكر أسماء الأماكن بكثرة نحو: (سرو - حير - قيس - زيمر - بر بعيص - ميسر - تاذف - جؤ - الصفا - المشعر - بيته - العمير - غصور - عبقر - الطهاء - المستطع - هلى - أوجر). كما تكثر صنوف الطيب نحو: (البان - الألوى - الرند - اللبنى - الكباء). أسماء النساء وقد سبق ذكرهن.

إن القصيدة الجاهلية تعبر عن بيئتها بأسماء مواضعها التي تكثر بكثرة الرحلة والتعلق بكل مكان ينزل فيه الشاعر ويقيم لفترة ثم هي أنواع الأشجار والعطور التي كانت لها أهمية عند الإنسان الجاهلي ثم أسماء النساء اللاتي كان يفخر الشاعر بتعدددها ولا يستحي من ذكرهن.

ثم تأتي السمة الخاصة للقصيدة الجاهلية وهي الوصف الدقيق للمظن والناقة التي تحملها ولها مكان الرئاسة في حياته لما لها من أهمية قصوى بالنسبة له في حله وترحاله.

بناء القصيدة عند ابن لبون:

بالنظر في قصيدة ابن لبون نجد أنها تقصر طولاً وتختصر أغراضاً فلم ينهج نهج امرئ القيس من وصف الطعن والناقة وذكر الأماكن ووصف الفرس، إنما طلب إلى خليليه في بيت واحد الوقوف على الديار الدارسة وعرج منه إلى تذكّر أيامه وليالي أنسه ومجده الذهاب في إطار من عبق المجالس الأندلسية، وما كانت تضيح به من غلمان وطرب وشراب وذلك في سبعة أبيات، وبذلك يكون ابن لبون قد اختصر المسافة تماماً وعمد إلى الغرض الرئيسي وهو التأمسي على ملكه الضائع وغدر الزمان وأهله به، وقد وقع ذلك في السبعة أبيات الثانية، فكأنه بذلك شطر القصيدة نصفين الثاني منهما مقابل للأول مما يشير إلى ما كان عليه وما صار إليه، فمن بعد الأمن والسلم غدر وقلق، ومن بعد الأنس واللهو وحشة وغم، إنه الخوف والشعور بعدم الأمان مع لحظة من الأمل في تغيير الأحوال وهذا ما أمل فيه امرؤ القيس ومثناه:

فهل أما ماشٍ بين شرط وحيّة

وهل أنا لاقٍ حيّ قيس بن شمرأ

وعلى حين يحاول امرؤ القيس أن يستعيد أمجاده وأجاده وآبائه وأيامه
الخالية ويقسم على أن يعود مملوكاً كما كان، فإننا لا نلمس هذا الإصرار وتلك
العزيمة القوية لدى ابن لبون، ففي معارضته لا تشعر وأنت تفروءه إلا بمسح من
الأسى والحزن والسندب على الحظ العائر والدنيا المتقلبة والأيام اللواتي جُرُنْ
عليه، ولم يك عاجزاً أو مقصراً عين كل عظيم، وهو يستخدم لذلك صيغاً
تكشف عن هذا من مثل الاستفهامات التي تدل على نفس ضعيفة لم تقوى على
ما أصابها فقعدت تتحسر على الماضي وتأسف عليه دون أن تنصر على
استعادته أو تقدّم أدنى جهد في سبيل استرداد ملكه الضائع، وقد عبر من خلال
المطلع العللي عن زوال ملكه كزوال الديار فما تبقى منها سوى الطلول، فهو
ينادي خليليه ويتمنى:

خليلي عوجاً بي على مسقط الحمى

لعسل رمسوم السدار لم تغفراً

أساليب مميزة لابن لبون:

ثم تكشف جملة من الأساليب عن هذه المشاعر المكثومة جراحاً وأنياء،
فهذه أداة الاستدراك (لكن) التي يعبر بها عن الواقع المر الذي يجياه بعد الأمن
والصفاء:

ولكنها الدنيا تخادع أهلها

تغرّ بصفر وهي تطوي تكذراً

كما يستخدم كم الخبرية لإظهار شدة معاناته:

وكم كابدت نفسي لها من ملّة

وكم بسات طرفي من أساها مَهْراً

ثم يعود إلى محادثة خليليه مما يؤكد احتياجه إلى من يشه أحزانه ويشاركه
أتراحه:

خليلي ما بالي على صدق نبي

أرى من زمني ونية وتعددا
إنه لا يصدق ما حدث له ويحتاج إلى تغير له وعليهما خبراته أو يجيبان
على حيراته ويستخدم في مسيل بحثه عن إجابة أو تبرير لما حدث له يستخدم
القسم والنفي المكرور.

والله ما أدري لأي جريمة

نجنى ولا عن أي ذنب تغبيرا

ولم أك في كسب الكارم عاجزا

ولا كنت في نيل أنسيل مقصرا

ونضم إلى ميزات البنية الأسلوبية في قصيدة ابن لبون كثرة استعمال
الأفعال المضارعة والتي توشي بأنه ما زال يتذكر أيامه المنصرمة وما زال بأسر
عليها:

- فأسأل عن نيل نولي بأنسنا

وأنذب أياماً خللت ثم أعصرا

- أهانق منه الغصن يهتز ناعماً

والشم منه السبد يطلع مقمرا

- فما شئت من هو وما شئت من دد

ومن مبسم يُجنّيك علداً مؤشرا

وما شئت من هوو يفتيك مفصحا

سما لك شوق بعدما كان أقصرا

إنه التشبث بالحياة: وكما عطف بعض الأفعال المضارعة، فإنه يعطف الأفعال الماضية ليعبر عن آساء وأسفه:

(كفّ وأقصرا - ودّ وأبصرا)

أو يعطف الأسماء ليعبر عن الحال الذي يصور واقعه:

(أياماً وأعصرا - رائحاً أو مبكراً - بالزمان وبالورى)

وقد يجيء الحال على أنواعه المختلفة لأن أسلوب التعبير بالحال مناسب تماماً لرغبته في تصوير حاله:

(مقمرا - وهي تطوى - بالزمان)

وهو يؤكد هذه المشاعر باستخدام صيغة إذ + الفعل الماضي:

- ليالي إذ كان الزمان مسالماً

وإذ كان غصن العيش ميام أخضر

- وإذ كنت أمني الراح من كف أغيد

بنا ولنسيها رائحاً أو مبكراً

لقد حشد ابن لبون كل الأساليب التي أمكنه من خلالها التعبير عن تجربته الأليمة.

وقد عبرت القصيدة عن البيئة الأندلسية وواقعها عما يفسر عدم وجود بعض عناصر قصيدة امرئ القيس مثل تعديد أسماء الأماكن وأسماء المحبوبات، فالبيئة الأندلسية بيئة استقرار وإقامة؛ ثم هو يدل وصف الظعن بوصف مجالس اللهو والشراب وهو مما شاع في البيئة الأندلسية بما تمتعت به من ترف ورغد عيش.

وأعتقد أن معارضة ابن لبون جاءت أشد اختزالاً للأغراض الجاهلية، فهذا من ناحية شكل من أشكال الحداثة التي تمكنت في البيئة الشعرية الأندلسية، ومن ناحية أخرى نستطيع أن نقول إن عظم المصيبة التي حلت عليه دفعت إلى

التعبير عنها مباشرة وبصورة أسرع من المثلث الضليل. على أن ابن لبون اقتضى
أثر امرئ القيس في بعض الأساليب: كبنية الحوار والسرد والخبر والإنشاء بكل
أنواعه إلى قسم واستدراك وحال وعطف.

أساليب مميزة لامرئ القيس:

إن امرأ القيس كانت له صيغ تفرد بها، مثل (دع ذا):
فدع ذا وسلّ الهَمَّ عنك بحسرة

ذمّول إذا صام النهار وهجّرا

وامرؤ القيس دائماً ما يعتمد إلى هذا التركيب إذا ما أراد الانتقال من
المطلع الطلالي أو الغزلي إلى غرض آخر ينسيه ويسلي عنه مثل الالتفات إلى
ناقته التي كان شديد الارتباط والإعجاب بها.

وإذا كان ابن لبون حذف هذا المقطع من معارضته فإن ذلك مسوغ
لعدم ثقله لهذه الصيغة.

تركيب آخر اشتهر به امرؤ القيس ولم نر له أثراً في هذه المعارضة هو.

(الارُبُّ يوم) و(لا مثل يوم).

حينما يتذكر أيامه مع أصحابه أو أحبابه وهوهم معاً:

- الارُبُّ يوم صالح قد شهدته

بتأذف ذات التل من فوق طرطرا

- ولا مثل يوم في قذاران ظلّته

كأني وأصحابي على قرن افقروا

وأغلب الظن أن التقصير عن حذف هذه التراكيب الجميلة يؤول إلى

التقصير عن استيفاء جميع الأغراض مما أدى إلى التراجع عن بعض التراكيب
والأساليب.

التطيلي يعارض عنتره^(١)

أنا كنت أوضع حُجَّةً من لومي
جاءوا بلُومِهِمْ وجِئْتُ بِأَدْمَعِي
فوردتُ أنكَ كنتَ حيثُ تُرِيتُنِي:
فتبَّيْنِي أَنِّي عَلَى مَا سُمِّيتُنِي
ووقفتُ دونَكَ للصَّيَابَةِ وَقَفَّةً
مِنْ عَذْلِهِمْ فِي مَذَرِ يَوْمِ آيَوْمِ
يا تاركِي مَنْ يُسَيِّرُهُ وَصُدُودِهِ
نَسَمٌ وَإِدْعَاءٌ فَلَرَبِّ لَيْلٍ بَثَّةٌ
يَسْرَتُو إِلَى غَضَبِيضَةٍ أَجْفَاءِ
أَعْطَيْتُهُ مِنِّي كَأَنِّي لَمْ أَبْسَلْ
أعرضتُ عنه وَجَرَ فَضْلٍ خَطَايِهِ
وَأَبْنَعْتُ مَنَّهُ بِظَاهِرٍ مُتَبَسِّمِ
حتى إِذَا لَمْ أَلْفِ فِيهِ حَسِيلَةً
أَعْطَيْتُهُ حَذَّ الْحُسَامِ الْمُتَشَفِّصِ
خَلَّيْتُ بَيْنَ النَّاسِبَاتِ وَيَمْنِهِ
عَرَضْتُ لَهُ مِنْ حَيْثُ لَمْ يَحْقِلْ بِهَا
طَفِقْتُ كَضِجٍ مِنَ الشَّوَاهِدِ الدَّهْرِ بِي
يا هَلْهَ إِنَّ الْغِنَى إِنَّ نِلْسَتَهُ
حَفْظِي مِمَّنِ الدُّنْيَا إِذَا أَخْرَزَتْهُ
لِمَ لَا أَجُودُ وَلَوْ بِيَاقِي مُهْجِي

إِذَا حُجَّتْ فِي أَطْلَالٍ دَارِكٍ فَأَعْلَمِي
تَهْلُ بَيْنَ مُعْصِفٍ وَمُعْتَدِمِ
هَالٍ بِلُومِهِمْ غَرِيقاً فِي دَمِي
جِئْتُ فَيْكَ النَّفْسُ كُلُّ مُجْتَمِ
لو أَنَّهُمَا بَيْنَ الْحَطِيمِ وَرَمُومِ
وَمِنَ الْأَسَى فِي جُنْحِ لَيْلٍ مُظْلَمِ
نُشْوَانٍ بَيْنَ نُضْرَعٍ وَنُظْلَمِ
يَرْمِي إِلَيْكَ بِي الْغَرَامُ وَيَرْمِي
فَكَأَنَّهُمَا مَعْقُودَةٌ بِسَيْلَمِ
وَأَخَذْتُ لِي مِنَّهُ كَمَا لَمْ أَعْلَمِ
حتى اسْتَمَرَّ كَأَنَّهُ لَمْ يُخْطِمْ
وَرَى بِهِ عَنْ بَاطِنٍ تُتَجَهَّمِ
إِنْ أَوْمَ يَغْمُ وَإِنْ أَقْبَلَ لَا يَفْهَمِ
عِوَضاً بِحَاشِيَةِ الرُّدَاءِ الْمُعْلَمِ
وَرَمَيْنِ عَنْ ضُرُوضٍ فَكَانَ هُوَ الرُّمِي
جَهْلًا وَخَوْفَ فَلْلِيدِينَ وَلَقَمِ
وَتَقُولُ عَنْ عَيْشٍ مَضَى : فَكَأَن لَمْ
لَمْ أَغْشِ بِطَأْوِ فَائِي لَمْ أَلْذَمِ
عَمُونَ الصَّدِيقِ لَهَا يَبْدُلُ الذَّرْهَمِ
لَا يَسْتَحِقُّ الشُّكْرَ مَنْ لَمْ يَنْعَمِ

(١) ديوان التطيلي: ١٦٨.

وهلّام بلقاني العدا مُستَجِدّاً ؟
ولّى متى أدعُ الزمانَ وشيئاً
إن ابنَ عيسى قد أضياء وأظلموا
واقفتُ منه رُكنُ كلِّ عَظيمةٍ
بالرُوضَةِ الغنّاءِ أهلى القُبّةِ
بالكوكبِ الدرّيّ في جنحِ الدُجى
من لي به كالشمسِ رُبعانَ الضُحى
أفلي من الدُّنيا إذا خُرزْتُه
يَسْمُو إلى العَلّيا بكلِّ جلالَةٍ

رأس الغتيل ولا يدُ المستسلم
هيّات حتى أبلُغ ابنَ الحضرمي
فكأنما هو غُصّةٌ في أدَمِ
بالأعظمِ ابنِ الأعظمِ ابنِ الأعظمِ
الشهباءِ أثناء الغديرِ المفعم
والصّارمِ الهنديّ في عَيْنِ الكمي
في ساعة كالغُرسِ غيبُ الماتم
فعلّني أن أحمي ولي أن أحتمي
والناسُ مِنْ مُستسلمٍ ومُسلمٍ

فَيَطُولُ غَيْرَ مُدَانِيعٍ، وَيَقُولُ غَيْرَ مُسْرَاجِعٍ، وَيَعْمَلُ غَيْرَ مُسَدِّمٍ
جاورَةُ اقوى طالبٍ، واساله أجدي وأهيب، وامدحه أشرف ضيفم

والهيج به متأخراً ميلادُهُ
أخذ العُلا يمينه وشماله
مَنع، ولا صوبُ الغمامِ المجدى
فَعَقَائِبُهُ مِنْ طَوِيلِهِ فِي مَعْنَمٍ
بِحَرِّ السِّبْلَةِ تُرْئِمِي جَنَابَهُ
أومى إلى صَغيرِ الكلامِ فَرَأَاهُ
فالسُّحْرُ بَيْنَ جَنَائِهِ وَلِسَانِهِ
بِأَ مُوسِيعِي مِنْ يَرُهُ وَوَقَائِهِ
مَرَّكَ فِي عَيْنِي، وَجُودُكَ فِي يَدِي
الْبَسُ بِرُودِ مَدَائِحِي وَعَلَاءِهَا
مَنْ كَسَلَتْ شَارِدَةً لِدَلِّ بِمَقُولِ
لُورُ رَفَعَتْ لَهُ مَكَارَ بِلَاغِي

لولا كَانُ الْفَضْلُ لِلْمُتَقَدِّمِ
غَوَتْ الطَّرِيدِ وَعِصْمَةُ الْمُتَعَصِّمِ
مَاهِي، وَلَا حَدُّ الْحَسَامِ الْمُخْتَلِمِ
وَعِدَائُهُ مِنْ صَوِيلِهِ فِي مَغْرَمِ
بِالْقَوْلِ يُطْلِقُ مَنْ عَقَالِ الْمَغْنَمِ
بِمَقَالِ لَا هِي وَلَطَنَةُ لَا هَمِي
بِتَسَابُ بَيْنَ مُصْرُوحٍ وَمُجْمَعِيمِ
مَا يَسْتَرِقُ تَضَرُّعِي وَتَحْدَمِي
وهواك في قلبي، وذُكُوك في فمي
وَأَفْسُوكُ بَيْنَ مُعَضِّدٍ وَمُسَهِّمِ
لو كان مضروبَ صَارِمٍ لم يُنْظَمِ
فَمَسَّتْ عَلَى سَنَنِ الطَّرِيقِ الْأَقْوَمِ

أَهْدَتْ إِلَيْكَ الْوُثْقِي خَيْرَ مُتَمِّمٍ
طَلَبْتَ ثَرَاكَ بَعْفُهَا وَيَجْهَدُهَا
فِي حَيْثُ إِنْ تَمَلَّقَ فَخَسْبُكَ حَافِئُ
أَصْبَحْتَ حَيْثُ ثَرَاكَ أَمْنٌ مَعْقِلِ
وَذِمَّ الْعِدَا يَتَمَرَّسُوا بِمَعْلَاكَ
يَعْمَلُهُ فَلَقَبْتَ خَيْرَ مُسَيِّمٍ
وَرَأَيْتُهُ فَرَأَيْتُ عِبْسِي رَأَيْتُهُ
وَعَرَفْتُ شَيْئًا شَيْئًا فَقُلْتُ لِمَصَاحِي

وَجَلَّتْ عَلَيْكَ السَّحَرُ غَيْرَ مُعَرِّمٍ
أَدْلَيْهَا الْبَقِي عَصَاكَ وَخَسِيمٍ
أَوْ كَيْفَ طَهَّرْتَ فَحَسْبُكَ ابْنُ مَكْدَمٍ
فَأَمَلْتُ عَلَى الْأَيَّامِ وَأَسْلَمَ وَأَسْلَمَ
فَسَيِّئًا مَوْثُوقٌ وَوَيْحٌ مَنْ لَمْ يَسْأَلْ
وَرَحَلْتُ عَنْهُ فَكَانَ غَيْرَ مَذْمُومٍ
وَأَبَاءَ لَمْ أَنْكَرْ وَلَمْ أَنْسُوهُمْ
فَدَكَّتْ أَطْرَفُ هَذِهِ مِنْ أَخْزَمِ

معلقة عنزة^(١)

هل غادر الشعراء من مَثَرْدُمٍ
 أم هل عرفت الدار بعد نوم
 أضيالك رَمَمُ الدار لم يستكلم
 حتى تكلم كالأصم الأعجم
 ولقد حبستُ بها طويلاً ناعِي
 أشكو إلى مُفْعِ رواقِ جِئِ
 يا دارَ عيلةٍ بالجِواءِ تكلمي
 وعمي صباحاً دارَ عيلةٍ واسلمي
 دارُ لائسَةٍ غصبيضٍ طرفها
 فوقفتُ فيها ناعِي ركانها
 وتحمِلُ عيلةً بالجِواءِ وأهلنا
 فَنَدُنُ لأقضي حاجةَ المثلومِ
 حيثُ من طَلَلٍ تقادمَ هذه
 بالحزنِ بالصُّمانِ فالتَّسْلُومِ
 حُلتِ بأرضِ الزائرِينِ فأصبحتِ
 أقوى وأقصرَ بعد أمِّ الهيمِ
 خلقتُها عرضاً وانزلُ نومها
 عيراً على طلائِكِ ابنةِ غمِ
 ملقَّتها عرضاً وانزلُ نومها
 زعماً لعمرُ أبيك ليس بمزعمِ

(١) الديوان: ١٣.

ولقد نزلتِ فلا تظني غيرهُ

مَنِّي بمنزلة الحب المكرم

كيف المزار وقد تربع أهلها

بعثي زنين وأهلنا بالغميلم

إن كنتِ أزمعتِ الفراق فلما

زمتِ ركائبكم بليل مظلم

ما راعي إلا حمولة أهلها

ومنط الديار تسف حُب الخنم

فيها النمان وأربعون حلوبة

سوداً كخافية الغراب الأعم

إذ تستيك بذي ضروب واضح

عذب مَسْبِلَةٌ لذيذ المطعم

وكانما نظرتِ بعيني شادين

رشم من الغزلان ليس بتوأم

وكان فأرة تاجر بفسيم

سبقت عوارضها إليك من الفم

أو روضة أنفأ تضم نبتها

حيث الليل الدمن ليس بمعلم

جاءت عليها كل عين ثرة

فتركن كل حليقة كالذوهم

سحاً وتسكاباً فكل عشية

يجري عليها الماء لم يصبرم

فَنَرَى الدُّبَابَ بِهَا يَغْنَى وَخُدَّةُ

هَزَجًا كَفِعْلٍ الشَّارِبِ الْمُرْتَمِ

غَرْدًا يَسْنُ ذِرَاعَهُ بِذِرَاعِهِ

فِعْلُ الْمَكْبُ عَلَى الزُّنَادِ الْأَجْدَمِ

لُغْسِي وَتُصْنِجُ فَوْقَ ظَهْرِ حَشِيَّةِ

وَأَبَيْتُ فَوْقَ سَرَاةٍ أَدْهَمِ مُلْجَمِ

وَحَشِيَّتِي مَرْجٌ عَلَى هَيْلِ الشَّوَى

تَهْدِي مَرَاكِلَهُ نَبِيلِ الْحَزَمِ

هَلْ تُبْلَغُ لُغْسِي دَارَهَا شِدْنِيَّةِ

لُعِنْتُ مَحْزُومِ الشَّرَابِ مُصْرَمِ

خَطْبَارَةٌ هَيْبُ السُّرَى مَوَارَةِ

تُطَسُّ الْإِكَامَ بِذَاتِ خُفٍّ مَيْثَمِ

فَكَأَنَّمَا تُطَسُّ الْإِكَامَ عَشِيَّةِ

بِقَرِيْبٍ بَيْنِ التَّنْسِيمِ مُصْلَمِ

تَأْوِي لَهُ قُلُوصُ النُّعَامِ كَمَا أَوَتْ

جَزَقٌ يَمَانِيَّةٌ لِأَعْجَمِ طِمْعِلَمِ

يَنْبَغُنْ قُلَّةُ رَأْسِهِ وَكَأَنَّهُ

خَرَجَ عَلَى نَفْسٍ هَسْنٌ غُيِّمِ

صَعْلٌ يَحُودُ بِذِي الْعُشِيرَةِ بَيْضُهُ

كَالْعَبْدِ ذِي الْقَرَوِ الطَّوِيلِ الْأَصْلَمِ

شَرِبْتُ بِهَامِ الدُّحْرَمِينَ فَأَصْبَحْتُ

زُورَاءَ تَنْفَرُ عَنْ حِيَاضِ الدُّنْيَلَمِ

وَكأَنَّمَا يَنْتَهِى بِجَانِبِ دَفْهَاهَا

هَرٌّ نَجِيبٌ كَلَّمَا عَطَفْتَ لَهُ

أَبْقَى لَهَا طَوْلُ السُّفَارِ مُقَرَّمَدًا

بِرَكَّتْ عَلَى مَاءِ الرُّذَاعِ كَأَنَّمَا

وَكأَن رُبًّا أَوْ كَحَيَلًا مُقَعَّدًا

يَنْبَاعُ مِنْ دُفْرَى غَضْرِبٍ جَسْرُهُ

إِنْ تُعَدِّ فِي دُونِي الْقِنَاعِ فإِنِّي

أَتْنِي عِلْسِي بِمَا عَلِمْتَ فإِنِّي

فإِذَا ظَلَمْتُ فَإِنَّ ظُلْمِي بِأَمَلٍ

وَلَقَدْ شَرِبْتُ مِنَ الدَّامَةِ بَعْدَمَا

بَرَزَ جَاوِدٌ صَفَرَاءَ ذَاتِ أَسْرَةٍ

وَوَحْشِيٍّ مِنْ هَزَجِ الْعَشِيِّ مُؤَزَّمٍ

غَضَبِي أَلْقَاهَا بِالْيَدَيْنِ وَيَالْفَمِ

مَسْنَدًا وَيُثَلِّ دَعَائِمِ الْمُنْخَسِمِ

بِرَكَّتْ عَلَى قَصَبٍ أَجَشٍّ مُهْضَمِ

حَشَّ الْقَيْآنُ بِهِ جَوَانِبَ ثُمُومِ

زِيَاةٍ مِثْلَ الْفَنِيْقِ الْمَكْدَمِ

طَبَّ بِأَخَذِ الْفَارَسِ الْمَسْتَلَمِ

مَنْحُ مَخَالِطِي إِذَا لَمْ أَظْلَمِ

مَرٌّ مَذَاقَتُهُ كَطَعَمِ الْعَلَقَمِ

رَكَّةٌ الْهَوَاجِرُ بِالْمَشْوَهِ الْمَغْلَمِ

قُرْنَتْ بِأَزْهَرِ فِي الشَّمَالِ مُقَدَّمِ

فإذا شريت فإني مستهلك

عالي وهزلي وانز لم يكلم

وإذا صحت فما أقصر من ندي

وكما علمت شمالي وتكرمي

وحليل غانية تسركت مجذلاً

ثمكو فريضة كشدق الأعظم

سبقت يدائي له بعاجل طعنة

ورشاش ناقصة كلون العندم

هلا سألت الخيل يا ابنة مالك

إن كنت جاهلة بما لم تعلمي

إذ لا أزال على رحالة سابع

نهله تعاورة الكفاءة مكلم

طورا يجرؤ للطعان وتارة

ياوي إلى خصيل القسي عرمم

يخبرك من شهد الواقعة أنني

أفشى الوقي وأهف عند المثلثم

ولقد ذكرتك والرواح نواهل

مني ويغن الهند تقطر من دمي

لوذت قبيل السيوف لأنها

لمعت كبارق نغرك المتبسم

ومدجج كرة الكفاءة نزالة

لا ممنع من قرأ ولا مستسلم

جادت له كُفَى بعاجلي طَعْنَةٍ

مَلَقْفٍ صَدَقِ الْكُتُوبِ مَقْرُومٍ

بِرُوحِيَّةِ الْفَرَعَيْنِ يَهْدِي جَرَسُهَا

بِالْجِيلِ مَغْنَسُ الدَّقَابِ الضَّرْمِ

فَشَكَّكْتُ بِالرُّمَحِ الْأَمَمِ ثِيَابَهُ

لَيْسَ الْكَرِيمُ عَلَى الْقَنَا مُحَرَّمُ

فَتَرَكْتُهُ جَزَرَ السُّبَاعِ بَشْتَةً

يَقْطَعُونَ حُسْنَ بَنَائِهِ وَالْمُضَمَّ

وَمِشْكُ سَابِغَةٍ هَتَكَتْ لِرُوحِهَا

بِالسَّيْفِ عَنْ حَامِي الْحَقِيقَةِ مُعْلِمُ

رَبِّهِ يَدَاهُ بِالْقَسَدِ إِذَا شَتَا

هَسَاتِكِ غَايَاتِ السَّجَّارِ مُلْسُومُ

لَمَّا رَأَيْتَنِي قَدْ نَزَلْتُ أُرِيدُهُ

أَبْدَى نَوَاجِدهُ لَغَيْرِ ثَبَسَمُ

فَطَعْنْتُهُ بِالرُّمَحِ ثُمَّ عَلَوْتُهُ

بِمُهْنَدِ صَالِي الْحَدِيدَةِ بِخَدَمِ

عَهْدِي بِهِ مَدَّ النَّهَارَ كَأَمَّا

خُضِبَ اللَّبَانُ وَرَأْسُهُ بِالعَظْلَمِ

بَطَلٌ كَانَ ثِيَابُهُ فِي مَرْحَلَةٍ

يُخَذِّي نِعَالَ السُّبَّتِ لَيْسَ بِتَوَامِ

يَا ثَنَاءَ مَا قُبِصَ لِمَنْ حَلَّتْ لَهُ

حَرُمْتُ عَلَى وَلِيِّهَا لَمْ تُحْرَمِ

فَبَعَثْتُ جَارِيَتِي فَقُلْتُ لَهَا اذْهَبِي

قَالَتْ: رَأَيْتُ مِنَ الْأَعَادِي غُرَّةً

وَكَاثِمًا النَّفْسَتِ بِحَسِيلٍ جَدَايَةِ

تُبِتْتُ عَمْرًا غَيْرَ شَاكِرٍ نِعْمِي

وَلَقَدْ حَفِظْتُ وَمَنَاةَ عَمِّي بِالضُّمَى

فِي حَوْمَةِ الْحَرْبِ الَّتِي لَا تَشْتَكِي

إِذْ يَتَّقُونَ بِي الْأَمِيَّةَ لَمْ أَنْجِمِ

وَلَقَدْ هَمَمْتُ بِغَارَةٍ فِي لَيْلَةٍ

لَمَّا رَأَيْتُ الْقَوْمَ أَقْبَلَ جَمْعُهُمْ

بِذَمِّهِمْ عِلَقَ وَالسُّرْمَاحُ كَانَهَا

مَا زِلْتُ أَرْمِيهِمْ بِثَغْوَةٍ لَحَرِهِ

فَتَجَسَّسِي أَخْبَارَهَا لِي وَأَعْلَمِي

وَالشَّأَءَ مُمَكِّنَةً لِمَنْ هُوَ مُرْتَمِي

رَشَّسَ مِنَ الْغِزْلَانِ حُرَّ أَرْثَمِ

وَالْكَفَرُ مَحْبِيئَةٌ لِنَفْسِ الْمُسْتَعِمِ

إِذَا تَقَلَّصَ الشُّعْتَانِ عَنْ وَضَحِ الْفَمِ

عَمْرَائِيهَا الْأَبْطَالُ غَيْرَ تَعَمُّمِ

عَنْهَا وَلَكِنِّي تَضَائِقُ مُقَدَّمِي

مَوْدَاءَ حَالِكَةِ كُلُّونِ الْأَدَمِ

يَنْدَامِرُونَ كَرَزَتْ غَيْرَ مَدَمِ

أَشْطَانُ بَشَرٍ فِي لِسَانِ الْأَذْهَمِ

وَلِسَانُهُ حَتَّى تُسْرِيلَ بِالْذَّمِ

فَسَاوَرْتُ مِنْ رَفَعِ الْقَنَا بِلِسَانِهِ

وَشَكَا إِلَى بَعْبَرَةٍ وَتَحْمُصِمِ

لَوْ كَانَ يَذْرِي مَا الْمَحَاوِرَةُ اِشْتَكَى

وَلَكَانَ لَوْ عَلِمَ الْكَلَامُ تَكَلَّمِي

وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَبْرَأَ مَقْصَمَهَا

لَيْسَلُ الْفَوَارِسِ وَبِكَ عَنَتَرُ أَقْدِمِ

وَالْحَيْلُ تَفْتَحِمُ الْفَبَارَ حَوَابِسًا

مَا بَيْنَ شَيْطَمَةٍ وَأَجْرَدِ شَيْطَمِ

ذَلَّلَ رِكَابِي حَيْثُ شِلْتُ مُشَايَعِي

لُبِّي وَأَخْفِزُهُ بِأَمْرِ مُبْرَمِ

إِنِّي هَذَا نِي أَنْ أَزُورَكَ فَأَعْلَمِي

مَا قَدْ عَلِمْتُ وَبَعْضُ مَا لَمْ تَعْلَمِي

حَالَتُ رِمَاحُ ابْنِي بِغِيضِ دُونِكُمْ

وَزَوْتُ جَوَانِي الْحَرْبِ مَنْ لَمْ يُجْرِمِ

وَلَقَدْ خَشِيتُ بَأْنَ أَمُوتَ وَلَمْ تُلْزُ

لِلْحَرْبِ دَائِرَةً عَلَى ابْنِي ضَمُصَمِ

الشَّائِعِي عِرْضِي وَلَمْ أَشْتَمَهُمَا

وَالنَّافِرَيْنِ إِذْ لَقِيتُهُمَا دَمِي

إِنْ يَفْعَلَا فَلَقَدْ تَرَكْتُ أَبَاهُمَا

جَزَرَ السَّبَاعِ وَكُلَّ نَسْرِ قَشْعَمِ

الأعمى الشطيلي

«اسمه أحمد بن عبد الله بن أبي هريرة، ينسب من حيث القبيلة إلى قيس، وإلى البلد فيقال الشطيلي الإشبيلي، لأن تطيلة موطن أهله، وإشبيلية دار هجرتهم، وله كنيستان تردان في المصادر وهما أبو جعفر وأبو العباس، كان ضريباً ولذلك شهر بلقب الأعمى وورد هذا اللقب مصغراً، أي الأعمى وهناك شطيلي أعمى آخر يعرف بأبي إسحاق إبراهيم بن محمد، نشأ بقرطبة وسكن إشبيلية أيضاً، واشتهر بالشعر بعد عصر أبي جعفر الشطيلي، وعرف بالشطيلي الأصغر تمييزاً له عن الشطيلي الأكبر.

أما هذه النسبة الشطيلي فقد ضبطها الصفدي بضم التاء ثالثة الحروف وفتح الطاء المهملة وسكون الياء آخر الحروف وبعدها لام وياء النسب وتقع هذه المدينة (Tudela) في جوفني وشقة بين الجسوف والشرق من مدينة سرقسطة، وبينها وبين سرقسطة، سبعة عشر فرسخاً، ويطلق بجنانها نهر كالش. وليس في هذا الديوان أية إشارة إلى تطيلة، مما يجعلنا نفترض أن الشاعر لم يحمل من بلده الأصلي إلا النسبة إليه، وأنه ربما ولد في إشبيلية أو هاجر إليها وهو صغير، ولعل الفرض الثاني أقرب إلى الصواب، إذا فهمنا لفظة استوطنتها، في البيت الآتي فهماً حرفياً^(١):

فبأن الله استوطنتها قانعاً بها ولكنني سيف حواه قراب
ولكن العمى ترك أثره - ولا بد - في شعره، فحد لديه من مجال الوصف القائم على الرؤية، كما قلل من تغنييه بالمغامرة التي ترد على ندرة.

(١) انظر الفصيدة: ٣، والإشارة في استوطنتها إلى (إشبيلية).

وأصبح بسبب هذا الوضع منظورياً على حزن عميق حتى إن راحته الكبرى لتتمثل في تأمل الموت، فهو يقبل على الرثاء، إقبالاً من يرى فيه ميدانه الصحيح ويطمئن إلى نوع من النظرة الزاهدة التي لا تلبث لديه طويلاً حتى تصطدم بواقع الحياة اليومية وشئونها العاجلة.

يزيد من شعوره بغيوم الأسى استشعاره للضياع في ميدان الحياة عامة، فهو شاعر مداح، وهو كغيره من المداحين مؤرق النفس بسبب الرزق، ويرى نفسه أداة معطلة إذا لم تستطع أن تثير الرزق من طريق الشعر وتحرك أريجيه الممدوحين.

وكان الرثاء عامة قد سلك في الأندلس قبل التطيلي ثلاثة سبل واضحة، أوضحها تلك الطريق التي تشبه التعزية العامة بذكر فضائل المرنثي، والتهويل بما كان لفقده من أثر في القلوب والعيون، وبقوة تأثير المعري وطريقة العرب عامة وجدت طريقان أخريان: أولاهما الاعتبار بزوال الأمم الماضية والأفراد والمشهورين، والثانية: التفلسف في الرثاء، ولم يكثر التطيلي من الطريقة الثانية كما أنه لم ينظم في الأولى سوى قصيدة.

خذنا حد ثاني عن فلان وفلان لعلي أرى باق على الحدثن
وهي من عيون شعره، حذا فيها حذو ابن عبدون في رثاء بني الألفطس، فتحدث فيها عن فناء كليب ومهلهل وحرب داحس والغبراء وهلاك ابني نوبة وغير هؤلاء، وجمع إلى ذلك كله شدة التفجع على المرنثي ولم يقتصر على إثارة العبرة المستمدة من موت الماضين.

وإذا كان التطيلي لم يكثر اللجوء إلى الإشارة التاريخية والوصفية في رثائه، فإنه لم يغفل هذه الناحية في شعره عامة، بل استعان بها في كثير من قصائده، كما استعان بثقافته الأدبية في الاقتباس من الشعراء المشاركة كالمثنبي

والمعري وزهير وغيرهم وفي حل آياتهم وامتناع تعبيراتهم، واعتمد الطريقة الأندلسية في الاتكاء على الأمثال القديمة.

ولعل العمى كان ذا أثر في قلة شعر الوصف عند التطيلي، فلم ترد له في الأوصاف العامة إلا قصيدة واحدة في وصف سحابة ممطرة، ولم يكثر من تصوير المظاهر المحسوسة إكثاره من وصف شيئين هما: السيف والرمح وهو إلى وصف الأول أميل^(١)

نقل ابن سعيد في المغرب عن النسخة الخطية لابن بسام: «له أدب بارع، ونظير في الغوامض واسع، وفهم لا يجاري وذهن لا يُباري، ونظم كالسحر الحلال، ونثر كالماء الزلال، جاء في ذلك بالنادر المعجز، في الطويل فيه والموجز، وكان في الأندلس مسرى للإحسان، ومرداً في الزمان، إلا أنه لم يطل زمانه، ولا امتد أوانه، فاعتبط هند ما به اغتبط»^(٢)

«توفي سنة ٥٢٥هـ»^(٣)

«وليس في ديوانه مدائح في أحد من ملوك الطوائف، فهو يمثل عصر المرابطين دون سواء، ويتحدد نشاطه الشعري بعهد علي بن يوسف بن تاشفين الذي كان أميراً للمسلمين من عام ٥١٠ - ٥٣٧هـ. وقد ذكر الصفدي في نكت الهميان والوافي أن التطيلي توفي سنة ٥٢٥هـ، وأكثر المصادر يشير إلى أنه اعتبط - أي مات شاباً - فإذا لاء منا بين هاتين الحقيقتين لم نستطع أن نجعل تاريخ مولده قبل عام ٤٨٥هـ»^(٤)

(١) مقدمة الديوان: أ ر ق.

(٢) المغرب لي حلى المغرب: ٢ / ٤٥١.

(٣) المغرب لي حلى المغرب: ٢ / ٤٥١.

(٤) مقدمة الديوان: هـ.

نبذة عن معلقة عنتره

كانت معلقة عنتره بن شداد ولا زالت تثير إعجاب الشعراء وتبهرهم بما جاءت به من البطولات ولما رسمته من ملامح الفارس العربي في صياغة السهل الممتنع وبما حوته من صور خيالية رائعة وألفاظ تفيض عذوبة وعاطفة صادقة مشبوبة.

وقد تناول هذه المعلقة بالمعارضة كثير من الشعراء، منهم الأعمى التطيلي من عصر الطوائف والمرابطين ثم حازم القرطاجني من عصر الموحدين ثم ابن زمرك من العصر الغرناطي، وسنعرض لكل عمل من هذه الأعمال بالنقد والتحليل ثم نبين مدى تأثير كل منهم بالمعلقة وأيهم كان أجود، وهل كان لوجود سابق أثر في اللاحق وكيف أقاد من ذلك.

وقبل أن نبدأ هذا العمل سنلقي الضوء على أغراض المعلقة ومحتواها. تقع معلقة عنتره في ستة وثمانين بيتاً على بحر الطويل قافية الميم المكسورة مما نوحى به مع حركة الكسر من إصرار وعزم وإلحاح على تأكيد فكرة ما، كما أن الكسر يوحى بالركة في الوقت نفسه وهذا مما مال إليه مصطفى جواد في معرض الحديث عن حركات القوافي «ويلحق بموسيقى القوافي حركاتها فإن الضمة والكسرة والفتحة أحرف مضمرة إذا أشيعت رجعت إلى أصولها فلذلك يكون لها تأثير بليغ في مقتضى الحال وكل حركة منها تناسب حالاً وتستحب له على غيرها»^(١)، واستشهد ببيت الخنساء^(٢).

(١) مجلة أبوللو: م ٢، ص ١١٦.

(٢) الخنساء: الديوان، كرم البستاني، دار صادر - بيروت: ١٩٣٠.

أبقى من دموعك واستغني

وصبراً إن أظقت ولم تطيق

فيقول إن بيت الخنساء المتقدم أنفاً المكسور القاف إذا حول إلى هذه

الصورة

أبقى من دموعك واستغني

وصبراً إن أظقت ولم تطيق

يستعد عن الرقة قليلاً لأن القاف رقيقة والفتحة لا توافق رقتها لتضخم

رئيتها بعكس الكسرة، ثم إذا حول البيت إلى:

أبقوا من أسماك واستغنيوا

وصبراً إن تطيقوا ولم تطيقوا

ابتعدت القاف من الرقة أكثر من ابتعادها عنها بالفتحة^(١)

ثم لا يلزم مصطفى جواد بهذا فهي لا تؤخذ على كونها قاعدة «ولا

يلزم من قولنا هذا أن الضمة تأتي دوماً للخشونة ولا أن الكسرة دائمة للرقة

ولا أن الفتحة لما هو بين لأن الحال تختلف باختلاف الحرف، ولكن أحسن ما

يقال في الضمة إنها لا تناسب الرقة لتطابق الشفتين بصوتها وهو إلى الخشونة

أميل^(٢)

وقد جاءت المعلقة في عدة أغراض تشابكت واشتجرت لتؤدي معنى

واحداً هو حق هذا الفارس في الحياة العزيزة الكريمة. استهلها عنزة بالوقوف

على أطلال عبلة، حادثها وهي الصماء، وطلب منها أن تجاوبه وهي التي لا

تصيح عن قول ولا تبين، ويبدو عنزة في هذا المطلع من المعلقة رقيقاً لين

(١) مجلة أبوللو: نفس المجلد نفس الصفحة

(٢) المرجع السابق: نفسه.

العطف متنازع نفسه امتفها مات ونداءات ودعاوات، فتكشف عن جزعه لفراق ابنة عمه عبلة، واتسع لهذا الغرض اثنا عشر بيتاً من أبيات المعلقة تبعها بأحد عشر بيتاً آخر ووصف فيها ركب عبلة وعبلة ظلت معه إلى نهاية المعلقة ومع تنوع أغراضها، فهي محرر كينونته ووجوده فكان المعلقة نظمت لها فنراها تسيطر على خيالاته في جميع أحواله.

هذه المجزوءة من المعلقة تبعها عنثرة بوصف لفرسه في بيتين ويعود إليه ثانية في نهاية المعلقة؛ أما ناقته ووصفه إياها فقد نالت عنده الحظوة الكبرى فيفرد لها ثلاثة عشر بيتاً من أقوى أبيات المعلقة والتي تشير إلى مكانة الناقة في بادية العرب وموضعها من حياتهم، ينقلنا عنثرة بعدها إلى الفخر بذاته، ذلك الفخر الذي تسرب إلى عديد من أغراض المعلقة.. في وصفه للحرب وذكر الأعداء وحتى غزله بعبلة، ويزيد على ذلك فنراه يصف عدوه ويغالي في إظهار قوته وبطولته ليثبت لنفسه قوة أكبر وبطولة أشد، إذ إنه تغلب عليه وقهره. وقد احتلت هذه الفكرة أغلب القصيدة، وعلى مدى اثنين وأربعين بيتاً يفخر بنفسه ويصف الحرب وما قدم فيها من بطولات تفوق كل خيال، وما أبان عنه من حنكة وشراسة في مواجهة أعدائه أعداء قومه الذين لا يفتنون يستنجدون به، فيصد عنهم الضربات ويدودهم عن الهلكات.

إن هذا المقطع هو الغرض الرئيس من المعلقة والذي يهتم به عنثرة اهتماماً بالغاً فهو وسيلته إلى الشرف والسيادة وهو وسيلته إلى قلب عبلة. ويختتم المعلقة على غير ما اعتاد الشاعر الجاهلي أن يختتم به قصيدته، فيذكر السبب في إثارة هذه الحروب وهو إغارة ابني ضمضم هرم وحصين أخذاً بثأر أبيهما الذي قتله فيلتمس لهما العذر في توجيههما له بالسب والشتم، وحتى في هذين البيتين الأخيرين يفخر بنفسه العفيفة عن الشتم وهو يفتك بعدوه.

وكما هو ملاحظ، فإن إحساس عنثرة بذاته قوي مسيطر غالب على فكره ومشاعره تماماً كإحساسه بحبه وحاجته إلى عبلة. إننا نرى عنثرة صادقاً في التعبير عن نفسه بكل ما يتعاورها من أحداث مؤثرة في توجهات الحياة، إنه رجل متمسك بكل حقوقه لا يتصور أنه أعجز من أن يحصل عليها مهما كلفه هذا من تضحيات تعدُّ شرفاً للفارس البدوي؛ فلا معنى للحياة بدون آمال يسعى إلى تحقيقها فالضعف ليس طريقه والهوان والاستكانة ليسا سبيله، جميعها لا مكان لها في عقل هذا الرجل ووجدانه.

في رحاب الدراسة النصية

هيكل المعارضة:

يبدأ التطيلي معارضته بالفخر بالنفس في منازلة بينه وبين لائمية على وفائه في حبه ويتمنى لو شهدت محبته هذه المنازلة التي أدمته لتعلم كيف يكون الوفاء، ثم يصور حبه لها ومعاناته في هذا الحب في مقطع يعتمد على المقابلات بين ما يقدم من أجلها وما يلاقيه من هجر وصد، ثم يوجه لها بعض الحكم التي يريد بها أن تكف عن لومه له بالفقر، ومن هذا المعنى ينطلق إلى مدح ابن الحضرمي إلى نهاية المعارضة والتي جد في مدحه فلم يدع وصفاً نيلاً محموداً إلا ونعته به.

ولعل الوضع القائم بين المجتمع الإشبيلي من صراعات ومنافسات بين طبقتي الفقهاء والشعراء ومحاولة الطليقة الثانية إثبات ذاتها كي تحقق مستوى أفضل في المجتمع، فلقد ضاع بين الركاب عديد من الشعراء وتعرضوا للفقر فعرضهم بأنياب وطحنهم بضروس؛ مما دعاهم إلى المدح والمجاهرة به وبدون استحياء كما سئرى بعد قليل، نضيف إلى هذا ما كان عليه التطيلي من عمى آخره عن اللحاق بمقدمة الصفوف فشكا ما يلقاه من إهمال وتأخر مكانة، وربما كان لهذا العمى تأثير مباشر في تأخر شعره عن الوصف الذي يعتمد على الإبصار والمغامرات، التي تعد من أسباب براعة الأوصاف دقة واستكمالاً وطرافة وتشويقاً.

إن هذه المعارضة لم تتمسك بأهداب أغراض معلقة عنثرة، فجاءت معارضة لها وزناً وقافية وشيئاً من الصيغ نستطيع أن نحصرها في إطار الشكل دون المضمون، ولكن في الوقت نفسه هناك شعور واحد يجمع بين الشاعرين

التطيلي وعنترة؛ ولذا أستطيع أن أسبب لاختيار الأعمى التطيلي لهذه القصيدة الجاهلية على بُعد ما بينهما من فروق لكي تكون في هذا القالب هي المعبرة عن تجربة شاعرنا التطيلي وإحساساته، ذاك هو الشعور بالضيق في مجتمع ينتقص أقدار من يستحقون أن يرفعوا فوق الرقاب، ولأجل هذا يقدمون الكثير ويعانون الأكثر، ليس من وضعهم ومكانتهم الاجتماعية والشعور بالناسي في ظل هذه الصراعات الطبقيّة فقط، إنما أيضاً هو شعور بالإخفاق في حب لا يشعرون به ولا يهنئون.

مواطن الالتقاء:

وبداية للتعرض للقصيدتين؛ نلاحظ أن التطيلي يبدأ بالفخر بنفسه وتظهر من أول بيت أنا الشاعر الذي تئن نفسه بظلم من يحيطون به فهي هو يبدأ بضمير المتكلم للتعظيم من شأنه:

(أنا) ثم يتبعه باستخدام اسم التفضيل لعقليته وأنه يستطيع أن يغلب عدوه بوضوح حجته (أوضح حجة) ثم يظهر ضيقه من عدم تقدير محبوبته له فبأمرها (فاعلمي) وهو أسلوب حاد شيئاً ما أن يستهل به القصيدة؛ ولكنه يفعل هذا ليؤكد لها معرفته الدقيقة بأطلالها دون توهم وهو ما يتقابل به معه عنترة الذي يقول (فلأيا عرفت الدار بعد توهم)، إن التطيلي يثبت ذلك ليؤكد أنه لم ينسها ولم تغيب عن غيخته ولذلك فقد تعرف إليها دون معاناة.

ثم يطلب منها أن تشهد بنفسها هذا النزال بينه وبين لوأمه في حبها وتراه مضرجاً في دمايه، وهو في هذا يختلف عن عنترة الذي طلب إلى عبلة أن تأخذ أخبارها عنه ممن شهدوا الحرب مرة من الخيل:

هلاً سألت الخليل يا ابنة مالك

إن كنت جاهلة بما لم تعلمي

ومرة من الفرسان:

يُخبرك من شهد الواقعة أنني

أغشى الوغى وأعف عند المغنم

ولعل التطيلي يدعو محبوبته إلى هذا لشدة ما عاناه من آلام صدرها

وتقليلها من شأن حبه لها.

ثم هو يصور معاناة هذا اليوم وشدته الذي نازل فيه لوامه فكان يوماً
أيوم طويلاً فهو آخر يوم في الشهر شديد على نفسه تجشّم فيه من أجلها وتحمل
حتى أصبح غريقاً في دماء دموعه من أجل الوفاء لها، وهذا المعنى ما سبقه إليه
عنبرة وهو الوفاء لها والتذكر الدائم حتى في أشد الأوقات وأخطرها:
ولقد ذكرتكَ والرماح نواهل

مُنّي وبيض الهند تقطر من دمي

إن حظ الأعمى التطيلي من النبل والشهامة والإقدام وصون الصديق

والوفاء له وإرخاص المال من أجله حظ وفير أوفر من حظه في الغنى.

بها هذه إن الغنى إن نلته لم أغتبط أو فاتني لم أندم

حظي من الدنيا إذا أحرزته صون الصديق لها يبذل الدرهم

لِمَ لا أجود ولو بياقي مهجتي لا يستحق الشكر من لم يُنعم

وهذه من المعاني التي تمسك بها عنبرة وفخر.

وإذا صحت فما أقصّر عن ندى

وكما علمت شمالي وتكرمي

أغشى الوغى وأعف عند المغنم

الشامي حرّمي ولم أشتمهما

سَمَحَ خالطي إذا لم أظلم

وإذا ما حاولنا استكشاف بعض ملامح البناء في هذه المعارضة ومدى تأثيرها بمعلقة عنتره، فلنبداً ببنية الخيال.

وقد أشار د. الغريب إلى أن ظروف التطيلي لم تمتعه من ترك جملة من الصور لابأس بها. فيقول: «وأحسب أن الأعمى التطيلي، قد نجح في تحقيق التكيف مع ظروفه الخاصة، وخلف لنا عدداً لابأس به من (الصور الشعرية)، وبالأخص في المجال البصري ليثبت لنا مدى قدرته على رسم هذا اللون من (الصور)»^(١)

بنية الخيال:

ولعل أهم ما يميز هذه البنية أنها موصولة من بداية القصيدة إلى نهايتها بخيط واحد، فعلى تعدد الصور إلا أنها تسير فيها جميعاً روح واحدة تنسجم مع عاطفة الشاعر فتكسيها وحدة البناء التصويري إن الأسمى الذي تصطبغ به صور التطيلي وخیالاته سواء في وصف حالته في لوم اللاتمين له، وفي هجر محبوبته وصدفها له، وفي فقره وعوزه، وحتى في مدحه للحضرمي الذي يكشف الشاعر عن سعيه وراء مدحه ونوال عطاياه، وغدّه المسير في سبيل ذلك، أقول إن هذا الخيط الحزين الذي غزل به صوره جميعاً فجاءت منسجمة انسجام الأرواح المتوافقة ومتصلة اتصال اللحمة والسُدى، إنما نراه وقد سكب أحزانه ومعاناته في كل صوره، كل هذا يسير بالبنية التصويرية إلى الوحدة العضوية توازها التراكيب والألفاظ، وفي إشارة موجزة إلى هذا الأسمى الغائم على وجه التطيلي

(١) د. علي الغريب: الصورة الشعرية عند الأعمى انطيلي، مكتبة الآداب - المنصورة، الطبعة الأولى،

يقول د. علي الغريب: «ولقد بُدِئت شخصية الأعمى التطيلي من خلال شعره،
حزينة كابية، غلب عليها اليأس، وغيم عليها الأسى والشعور بالضيق»^(١)
ولنا أن نلتقط بعض هذه الصور في أغراضها المتعددة. يقول واصفاً يوم
نازل لواءه مدافعاً عن حبه في يوم من أطول الأيام نهاراً وأحلكه ليلاً وقد
اصطبغت دموعه بلون الدماء لشدة حرقتها وآلامها فكانت أداة دفاعه أقوى
حجة منهم وأصدق:

- جاءوا بلومهم وجئت بأدمعي

تنهلُ بين معصفر ومعندم

- من علمهم في صدر يوم أترم

ومن الأسى في جُئح ليل مظلم

إن معاناته لا تقتصر على ذلك الصراع بينه وبين طبقة الفقهاء أو
الشعراء أمثاله. بل يتدخل الصراع حتى في تلك المشاعر التي من المفترض أن
تسعده في حبه، فليس ثمة ممن حوله وعلى كل مستوى إلا المناهضون له
المخالفون الموقعون به.

ثم يمتد الصراع إلى حياته الأسرية فهذه زوجته التي ملّت فقره وأخذت
توجه له اللوم، فهي الأخرى تختلف معه فكراً؛ فللشاعر فلسفة أخرى في
الحفظ:

طفقت تضج من التواء الدهر بي

ونقول عن عيش مضى فكان لم

حظي من الدنيا إذا أحرزته

صون الصديق لها ببذل الدرهم

(١) الصبرة الشعرية عند الأعمى التطيلي: ٣٨.

ثم هو يتنازع مع الدهر ومع ما أوصله إليه من حالة فقر وحاجة:
ولإي متسى أدع الزمان وشأنه

هيهات حتى أبلغ ابن الحضرمي
ولذا فهو يؤكد صورة المدوح الكريم المعطاء ويتكى على هذه الصفة
ضمن الصفات التي امتدحه بها:
(وامسأله أجدى وأهيب)
(يا موسمي من برء روفائسه

ما يسترق نظرمي وتخذمي)

(يَمْنُئَةُ فَلْقَيْتَ خَيْرَ مَيْمَمٍ)
(في حين إن تملق لحسبك حاتم)

ولا أستطيع القول إن ثمة تأثيراً لخيالات عنتره في نص المعارضة
التطيلية سوى تلك الصورة التي صور بها محبوبته في غضبها البصر عنه فكان
أجفانها عقدت بحبال إلى الجبل:

يـرـنـو إلى غضيفة أجفانه فكأنها معقودة بيللم
وهي صورة تذكرنا بفرس عنتره الذي التفت السهام حوله كأنها الحبال
تشد إلى البئر.

يدعون عنتر والرماح كأنها أشطان بشر في لسان الأدهم
وتلاقي الصورتين في الالتفاف حول الشيء وشده؛ كي تثقل حركته أو
تمنعها.

إن الصورة في معارضة التطليسي تسعى إلى الاكتمال فهي كلية في كثير
من المواضع، عندما يصور لوأمه، ويصور معاناته في حبه، ثم يصور مدوحه،
لكنها في بعض المواضع لا تميل إلى الاستقصاء الذي وجدناه في معلقة عنتره فهو
لا يدع شاردة ولا واردة تخص صورة ما إلا وقد أحصاها وجمعها.

فأغلب الظن في تفسير هذا الأمر عند التطيلي، أن الرجل ينتابه شعور
بالسأم من وضعه وهذا لا يدعوه إلى الشعور بالاطمئنان والاستقرار إضافة إلى
مأساة عماء، فمن في مثل هذا الوضع يصعب عليه الاستقصاء إنما هي إضاءات
أو إذاعات.

وإذا جاءت الصورة في معلقة عنثرة ممثلة للبيئة البدوية الجاهلية بكل
تفصيلاتها وسماتها وأحداثها ومعتقداتها، فإن الصورة عند التطيلي تمثل ذلك
تماماً في المجتمع الإشبيلي والتي وظف لأجلها جميع طاقاته الممكنة، فأبانت عن
المستوى الثقافي الذي برز فيه وجه الشرق بملاحمه الواضحة من اقتباس
لأشعارهم أو حكمهم أو ذكر لأسماء الأقدمين منهم أو أماكنهم وأسماء
جبالهم إلخ. ومن ذلك:

لو أنها بين الخطيم وزمزم (جدار الكعبة)

فكانها معقودة بيلملم (اسم جبل)

هوضاً بحاشية الرداء المعلم (كناية عن المسألة)

وتقول عن عيش مضي: فكان لم (فكان لم يكن)

وهو من صور الشاعر القديم:

كان لم يكن بين المجون إلى الصفا

أنيس ولم يسمر بمكة سامر

لولاء كان الفضل للمتقدم (وهو اعتقاد بأن الفضل للمتقدم)

انظر حاشية الديوان، ص ١٦٩

من حيث إن قلق فحسبك حاتم

أو تضطهد فحسيك ابن مكدم

(حاتم معروف في الجاهلية بالكرم)

(ابن مكرم. ربيعة بن مكرم من قرمان العرب في الجاهلية)

انظر الديوان الحاشية ص ١٧١.

بممه فلقيت خير ميمم ورحلت عنه فكان غير مذم
وهو من قول المتنبي عندما فارق سيف الدولة وحق بكافور
الإخشيدي^(١):

فراق ومن فارقت غير مذم وأمّ ومن يممت خير ميمم

انظر حاشية الديوان، ص ١٧٢

ويقول التطيلي: فسيامون وويح من لم يسام

وهو مستقى من قول زهير^(٢):

مسمت تكاليف الحياة ومن يعيش ثمانين حولاً لا أبداً لك يسام

إلا أننا لا نستطيع القول إن صور التطيلي طالت أو تجاوزت ما جادت
به قريحة العبي.

البناء اللفظي:

وعلى المستوى اللفظي، فإن التطيلي لم يقبس من ألفاظ عنزة سوى

القليل:

(فاعلمي - فوددت - وخرّ للليدين ولفم - لا يستحق الشكر من لم

ينعم - لم أتوهم - غير مذم).

(١) ديوان المتنبي: ٤٩٣.

(٢) زهير بن أبي سلمى: الديوان، صنفه الأعلام الشتمري، ت. فخر الدين قبازة، دار الكتب العلمية - بيروت، ط ١، ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م: ٢٥.

الأساليب بين النصين:

وقد استقى التطيلي بعض التركيبات من المعلقة وجعلها متكاً له فأكثر من استخدامها لما تحققه من نعمة موسيقية مؤثرة، منها:

(غير) والتي وردت في المعلقة مرتين: غير نغمم - غير مذمّم
فأكثر من استخدامها في صورة النفي بغير مسبوقه بالفعل المضارع
ومضافة إلى اسم الفاعل أو اسم المفعول نحو:

فيطول غير مُدافع

ويقول غير مُراجع

ويعول غير مذمّم

أو يستخدمها مسبوقه بالفعل الماضي ويتقدمها الجار والمجرور

أهدت إليك الوشي غير منمّم

وجلّت عليك السحر غير محرم

ورحلت عنه فكان غير مذمّم

أو يستخدم التعبير بـ (بين) الذي ورد عند عنزة مرتين والذي يدل
على الوقوع بين أمرين:

بقريب بين المنسسين مُصلّم

ما بين شيطمه وأجره شيطم

وقد اختاره التطيلي لبيان وقوعه دائماً بين أمرين فتكشف عن حال ما
يدور في نفسه من صراع أو في دفاعه عن محبوبته أو للتنوع في معرض مدحه
فتارة في بيان مدى بلاغة مدوحه، وتارة في وصف مدحه له:
يقول التطيلي.

(تَهْلُ بين معصفر ومعتمد
لو أنها بين الخطيم وزمزم
نشوان بين تصرع وتظلم
خليت بين النائبات وبينه
ينساب بين مصرع ومجمع
والفك بين معضد ومسهم)

كما يعتمد التطيلي فيما يعتمد من تراكيب المعلقة على بنية النفي والتي
تظهر في المعلقة بصورة موفورة ومن ذلك قول عنتره:
(ليس بمزعم - لم ينصرم - لم أظلم - لا مستسلم - لم يكلم - غير تفمغم -
لم تُحرم - ليس بتوأم - لم يجرم - لم تعلمي - غير مذمم).
وقد أكثر التطيلي من استعمالها فأكب عليها ومنها:
(لم أهدم - لم يخطم - لا يفهم - لم أندم - لم ينعم - غير مذمم - لم يثلم -
غير محرم - لم يسأم - لم أتوهم).
ولا يخفى ما للنفي مع تنوع أدواته من أثر في التقرير على انتفاء الصفة.
كذلك من الأبنية التي استعان بها عنتره دون تكلف بنية التجانس
ومنها:

(يتكلم، تكلم - عيلة، عيلة - زعماء، مزعم - أهلاء، أهلاء - ذراع
بذراع - ظلمت، ظلمي - حرمت، حرّم - بجيد، جداية - شيطمة، شيطم -
علمت، تعلمي - الشامي، أشتمهما).

وقد تتبع التطيلي هذه البنية فوفاها حفظها في معارضته فجاءت ولها من
الأنار الإيقاعية ما ميسم إلى عناصر أخرى بعد قليل، ومن ذلك:

(جاءوا: جئت - جئمت، مجئمت - وفقت، وفقت - يوم، أيوم - يرمي، يرمي - مني منه، كأنني كأنني - رمي، رمي - عظيمة، الأعظم - أحمي، أحمي - مستسلم، مسلم - عصمة، المستعصم - طول، صولة - مغنم، مغرم - فحسبك، فحسبك - فاسلم، واسلم - لسياسمون، يسأم - خير، غير - ورأيت، فرأيت - وعرفت، أعرف).

وإذا جاء التضاد في المعلقة بصورة عفوية نستطيع أن نقول وبإقلال شديد بالنسبة لطول المعلقة فإن معارضة التطيلي اعتمدت المقابلة لا التضاد لإبراز حالين أو موقفين وهو ما يتناسب مع طبيعة دوافعه واهتماماته.

- وقنعت منه بظاهر متبسّم

ورأى به عن باطن متجهّم

- حتى إذا لم ألف فيه حيلة

إن أوم يعم وإن أقل لا يفهم

- يا هذه إن الغنى إن نلته

لم أغضب أو فاتني لم أندم

- إن ابن عيسى قد أضاء وأظلموا

فكأنما هو غرة نسي أدهم

- أملني من الدنيا إذا أحرزته

فعليّ أن أحمي ولي أن أحمي

- فعفاته من طوله في مغنم

وعداته من صولة في مغرم

- فالسحر بين جنانه ولسانه

ينساب بين مصرع ومُجمّم

فكما رأينا القسمة التقابلية التي أبرزت وصورت الشاعر، ما بين وفاء محبوبته وصدها ما بين توصله وتعلقه بها وبين قسوتها عليه، ما بين أخلاقه

وشيمة وبين أذى أيامه، وكذلك ما بين مدوحه وأعدائه، ما بين من يرضى عنهم ويعفو وبين من يغضب عليهم.

ومما يحسب للتطيلي وامتازت به معارضته حسن التقسيم فلقد أبدع التطيلي تنسيق تراكيبه مما أضاف إلى القصيدة رشاقة وخفة قللت آثار كثرة الجنس الذي قد يُثقل كاهنها، ومن تلك الأنساق الجميلة.. استخدام الجار والمجرور المضاف مع الظرفية الزمانية أو المكانية:

بالكوكب الدرّي في جنح الدجى

والصارم الهندي في عين الكمي

كذلك استخدام المضارع مع غير المضاف إليها اسم الفاعل أو المفعول:

فيطول غير مدافع / ويقول غير مراجع / ويعول غير مذمم

كذلك تكوينه لهذا التركيب البديع المكوّن من فعل الأمر مع اسم

التفضيل المضاف:

جاوره أقوى طالب / واساله أجدى واهب / وامدحه أشرف ضيغم

كذلك الجمل القصيرة المكوّنة من المصدر + الجار والمجرور:

مراك في عيني / وجودك في يدي / وهواك في قلبي / وذكرك في فمي

حازم يعارض عنزة^(١)

بشراى أن يمت خَيْرُ نُسَيْبِمْ
ووجدت نارَ هدى على ليل السرى
فتركت خَفْضَ جناحِ عَيْمِمْ أَقْبَحِ
وكأنني للِسَيْبِمْ إِذْ أُسْرَى بِهِ
حتى قَدِمْتُ على مقامِ عنده
ولمحت غُزْرَةَ قائمِ مستهللِ
جرّارِ كسلٍ كَتِيبَةٍ جمرارِ
في جحفلي جَمُ اللغاتِ مُجْمَعِ
ومصابةٍ مَهْدِيَّةٍ مَعْقِلِدي
ما ألبست مسد زابلت أغمادها
كتبت على الأعداءِ رِقاً من دمِ
من كل ساطِ يومٍ بأسٍ أو ندى
يقرى الكماةَ ظبا السيوفِ وتارةً
ملك أقام صَغاً العَصاةَ وميلهمُ
ورمى العداةَ ففلَّ غربِ صميمهمِ
ما يجتمى بالجيشِ كلابِ به
قد صَيَّرَ الدنيا اتصالاً أمانها
إن الأميرِ حمى وحاطَ حمى الهدى
فأعد للإسلامِ أنفُسَ عُدَّةِ
نَيطَتْ ولايَةَ عهلو بسليته

وحططت رحلي في أمزٍ مَخِمْ
فَرَجْتُ لعمري كلُّ بابٍ مَبِمْ
وسريت تحت جناحِ ليلِ أمحمِ
أنطبت مَسْهُوَةً أَشْقَرِ لا أدهمِ
بشُرتُ آمالي بأمدٍ مَقْدَمِ
يسطو بصرفِ الحوادثِ المنجهمِ
أذبالها فرق القنا المشحطمِ
بين الفصيحِ لسائه والأعجمِ
هنديّة كَسَنّا البروقِ المهرمِ
بساكفهمِ إلا غُموذاً من دمِ
منهم يسيلُ وأدمعِ كالعندمِ
بالبيضِ بين ثَبَلِ رُبُسِمْ
يقرى الصيوفَ ذرى السنامِ الأكومِ
عن كلِّ مطردِ الكعوبِ مَنومِ
عن كلِّ مطرورِ الغروبِ مصممِ
وبأمةِ الجيشِ العرمِمْ يجتمى
حرماً بصارمه المَجَلِ المحرمِ
بالرأي والرأي السديدِ المبرمِ
وينى ببناءٍ ليس بالمتهمِ
وشيههِ والسَّيْلِ شَبَهَ الضيفِمْ

(١) دهران حازم: ١٠٤

فقدت به تعلر ويستعلي بها
فالدین والدنيا معا قد بسترأ
لضربت شبيبته ولكن عوده
فسنوه مشبهه أنابيب الفنا
بأسن كما ترمي السماء بشهبها
وإذا أبر يحيى تعاجل والحيا
ملك إلى عليا أبي حفص عني
من آل عبد الواحد الغر الألى
هم سكنوا نزو الخطوب ونظموا
آثار هدى فسيهم موروثه
وعلا تواصوا كابرأ عن كابر
صلى الملائكة الكرام عليهم
أولى عهد المؤمنين الرضى
في كل يوم أنت موجب النعم
رعى الرعايا منك إذ ريع العدا
هيات تنصم الأعداي منكم
أمطرتهم مطراً كأن رباة
من كل لافظهما في صدرها
تحنو على أبنائها وثيبسهم
ما ان تغادر إذ ترن لشكلهم
فقدت قسي النبع ممره لكم
أعشت نواظروهم بروق قواضب
ومغيرة وجه النهار ومعه

كالسيف في كف الشجاع المقدم
منه لأنوار الهدى بمنم
هاص على الأهداء صلب المعجم
عندأ وعد خلاليه كالأنجم
وندى كما تنهل هاطلة السنى
أزرت أنامله بسنوء المرزم
أكرم بذاك المتشمس والمتمسي
جبر الكسير بهم ويسر المعدم
بالعدل ما لولاهم لم ينظم
وشنان معروفة من أحزم
بترائهن على الزمان الأقدم
وسقى الغمام عظام تلك الأعظم
لإقامة الدين الحنيف القيم
تقضى لنا بوجوب شكر المنعم
منيم يظفان وموقف نسوم
ولو ارتقوا في مثل روق الأعصم
رجل الدنيا يبدو بحقل أقيم
نسي وتصبح للردى كالقوم
كفعال ذي الرضى ومن لم يرحم
أما ولوداً غير ثكلى أم
بالنهر وهو من النبات الأعقم
يلمعن في رجل الرجود مزمزم
ليست إذا صام النهار بصيم

يُخرجون من خَللِ القَتَامِ عليهمُ
ويطأون أذيال السَّوَابِغِ مثلما
لمست ثلماً سائناً بخُشْنِ برائث
ينبئك صَارُهُ وتعلم أنه
عاطي الصفاح مداًمةً لإبريقها
فترى الذبابَ بها يغنى في الطلى
ماجتُ بها لَجَجُ الحديدِ محبطة
كم مَعْلَمٍ قد غادرتُهُ مَجْهَلًا
كم ذاب منهم من فؤادٍ جامدٍ
لولا جميل الصفحِ عنهم أصبحوا
يسندون لسان الحال في أطلالهم
فجميع ما عيبتهم من بعدها
في كل يوم تتحسبك عقيلة
ووفودُ شكرٍ لا تزالُ إليك من
نعمتِ بكم أرواحنا فسرى بها
كم قد قطعتُ إليكم من قفرةٍ
وطويتُ كل ملاءة نشر الملا
وبأحرفٍ عَجَم النوى أعوادها
ورفعتُ أكوارى على مرفوعةٍ
جَسَمَتها نقطِيعَ جرزٍ مفازةٍ
حتى لقد منم التهجذ والسرى
ونيمت من مجلدٍ مولانا أبى
أنت نداء عن يقينٍ محققٍ

من بطونٍ وادٍ أر ثانياً مخروم
عثر النسيمُ بجلدة ابن الأرقم
من كل نابى الظفر غير مقلّم
هادٍ إلى رأس الكمسيّ المعلم
بسبائب الكتان غير مفدّم
فَرَجاً كفعل الشارب المترم
فترك كن كل حديقة كالدرهم
أو مَجْهَسِلٍ صَيَّرْتُهُ كالعلم
عند العظائم ومن لجميع منهمى
خبراً هناك لمنجدٍ ولستهم
ما قال حارث جرهم في جرهم
مُلِسَ لأمسركم يدُ المستسلم
عدراء من أم الفترج المثيم
كل النواحي بالنواحي ترقي
منا الشحوب على الرجود السهم
يهماء في ظلماء ليلٍ أبهم
بعزيمة مثل الحسسام المخدّم
حتى لقد ضاقت حروف المعجم
أنسابهن إلى الجديل وشدق
ما يستبين عليه ميسم منم
من وخذها لكنها لم تسام
يجبى ابن مولانا أمز ميسم
لرجائه لا عن ظنونٍ مُرَجَّم

فوسمتها منه بأحسن ميسم	زلت المدائح والمحامد باسمه
عادت لها عوناً عذاري مُسَلِّم	أبكسار أفكارٍ وخسيم لفظها
زوراء تنفر عن حياض السديلم	أضحت عن الزوراء أندلس بها
في الحارث الجفني وابن الأيهم	تُزوي بحسان وحسن مديحه
كم غادر الشعراء من متردم	وتغادر الشعراء تنشدها
ومُصْرِع ومقسّم ومسهّم	جمعت بديع الحسن بين مرصع
وتجاذ مسنكم باللهها والأنعم	لا زالت الدنيا تحاط برحمتكم
أيامكم أبداً لكسل ميمم	وتبسمت من كل ثغر للمنى

ترجمة حازم القرطاجني

وذكره المقرئ نقلاً عن السيوطي في الطبقات:

«حازم بن محمد بن حسن بن محمد بن خلف بن حازم الأنصاري
القرطاجني النحوي، أبو الحسن، شيخ البلاغة والأدب.

قال أبو حيان: كان أوحّد زمانه في النظم، والنثر، والنحو، واللغة،
والعروض، وعلم البيان، روى عن جماعة يقاربون الألف، وروى عنه أبو حيان
وابن رشيد، وذكره في رحلته، فقال: حَبْرُ البلغاء، وبحرُ الأدباء، ذو اختيارات
فائقة، واختراعات رائقة، لا نعلم أحداً ممن لقيناه جمع (مع علم اللسان مع
جمع)، ولا أحكم من معاقد علم البيان ما أحكم، من منقول ومبتدع، وأما
البلاغة فهو بحرُها العذب، والمتفرّج يحمل رايتها أميراً في الشرق والغرب؛ وأما
حفظ لغات العرب وأشعارها وأخبارها، فهو حَمَادُ رواياتها، وحَمَالُ أوقارها؛
يجمع إلى ذلك جودة التصنيف، وبراعة الخط؛ ويضرب يسهم في العقليات،
والدراية أغلب عليه من الرواية.

صنّف: سراج البلغاء في البلاغة، ركباً في القوافي، وقصيدة في النحو
على روى الميم، ذكرتها ابن هشام في المعنى أبياتاً في المسألة الزُّنبورية، وقد
ذكرناها في الطبقات الكبرى مع أبيات آخر. مولده سنة ثمان وست مئة، ومات
ليلة السبت الرابع والعشرين من رمضان سنة أربع وثمانين وست مئة^(١)

(١) أزهار الرياض: ٣ / ١٢٢.

في رحاب الدراسة النصية

هيكل القصيدة:

تقع القصيدة في أربعة وسبعين بيتاً على بحر الكامل قافية الميم المكسورة، يعارض فيها حازم معلقة عنتر بن شداد ممتدحاً الأمير (أبا يحيى) أحد أمراء الموحيين، وبموازنة بين أغراض القصيدتين لمجد حازماً قد استبعد المطلع الغزلي عن مواطن أغراضه على غير عادته. فنراه وقد وليج إلى الغرض الرئيس من القصيدة وهو التوجه بالمدح إلى الأمير أبي يحيى، فلم يبدأ بوصف رحلته إلى الأمير وما عاناه وما عانت رحلته من أجل بلوغ الممدوح، فهذا المقطع أرجأه إلى النهاية، لكنه بدأ مباشرة بوصف بشراه ويؤمته أن وصل إلى مقام ممدوحه ويشغل هذا خمسة أبيات، ثم نراه يمدح أميره ومن يحيطون به من عصابات وكثائب، ثم يعود إلى تخصيص الأمير بالمدح وحده فينعت به بالقوة والشجاعة والسطوة والقيادة والكرم إلى غير ذلك من النعوت المناسبة للمقام، ثم هو يمدح ذريته ويفخر بنسبه ويضيف على أعمالهم وأجسادهم مسحة دينية تصورهم في أعلى مكانة وأعز مقام، وقد امتزج مدح الأمير بمدح من حوله ومن معه، من خلال نسبة ومرباه وكان هذا في واحد وستين بيتاً، ثم ختم القصيدة بما كان يتبع في مستهل القصائد فوصف معاناة الرحلة ومعاناة ناقلته وامتد هذا الوصف ليشغل ثمانية أبيات، أردفهن ستة أبيات في الفخر بشعره وعلو شأنه في النظم علواً يفوق ما حسان وعنتر من مكانة، ثم عاد ليمتدح الأمير في بيتين اثنين.

وإذا كان حازم قد خالف النهج المعهود للتقصيدة الجاهلية والذي تعود
هو نفسه فيقف على الأطلال ويصف الرحلة وما لاقاه في سبيل الوصول إلى
المدوح كي يجزل له العطاء ويغدق، فإن حازماً في ذلك قد أتى صواباً، فالرجل
مكاثته تأبى عليه أن يسلك مسلك المتمدحين فثبت عزه نفسه وأعلى من شأن
مدوحه أكثر فهو ليس بحاجة للاستجداء.

بناء المعنى:

وبالرغم من أن حازماً اختار لمدحته قالب المعلقة العنترية إلا أن شعوره
بالقومية الأندلسية أبى عليه الاعتراف بالفضلية لشعراء المشرق، فهذا هو شعره
يذهب بشعر حسان وأما ديمجه وتخضع لها أبكار صريع الغواني فنظمه لم يترك
لشاعر ما يبدعه.

أبكار أفكار رخيماً لفظها

عادت لها عوناً عذاري مُسلم

تزرى بحسان وحسن مديحه

في الحارث الجفني وابن الأيهم

هذه النمرة الأندلسية يطيح بها ما نلتقطه من قصيدته ذاتها من اقتباس
لأسطر شعراء المشرق أمثال حسان بن ثابت الذي تأثر هو الآخر بمعلقة عنتره
وله قصيدة على بحرهما وقافيتها والتي مطلعها:

لمن منزل عافٍ كان رسومه خياعل ريط سابري مرسوم^(١)

وإذا كان حازم يرى أن شعره يذهب بشعر حسان فلا بد وأنه قد اضطلع
عليه ولكننا مع هذا التفاخر نراه متأثراً بصورة أو بأخرى حيث إن معلقة عنتره

(١) حسان بن ثابت: الديوان، ت. د. د. سيد حنفي حنين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤م: ١٨٠.

وفصيدة حسان كلاهما تحملان الكثير من المعاني التي أوردها حازم في
معارضته، ولنقرأ هذه الأبيات لحسان^(١):

فإن كنت لما تخبرنا فسألني

ذوي العلم عتًا كي تُبَيِّ فتعلمي

يُخبرك عن أولاد عمرو بن عامر

خبير ومن يسأل عن الناس يعلم

وهي روح عنثية إذ يقول:

يتبيك صارمه وتعلم أنه

ولنقرأ هذين البيتين لحسان^(٢):

وما السيد الجبار حين يريدنا

بكيد على أرماحنا محرم

نبيح هي ذي العز حين نريده

ولحمي حائنا بالوشيج المقوم

وفي هذا المعنى يقول حازم:

قد صير الدنيا أعمال أمانها

حرماً بصارمه المجل المحرم

وأرى أنه كان من الأفضل لحازم أن يكتفي بالفخر بنفسه ولا يدعو

غروره للتعدي على ما كان للسابقين من منازل شرف ورفعه هي في الوقت
نفسه أصول آبائه.

(١) نفسه: ١٨٦.

(٢) نفسه: ١٨٣.

صورة الفخر ووصف الحرب:

كان عنزة البطل الأوحـد في المعركة التي أنابه فيها قومـه للدفاع عنهم، وكذا نجد حازماً يجعل من عمـدوسه الأمير أبي يحيى، فهو الذي تحتمي به جيوشه وليس العكس فحازم رسم لنا هذا الممدوح في صورة الفارس الذي لا نظير له ولا منازع تماماً كما يفضل عنزة أن يرسم صورـه وملاحه البطولية: وفي حديث د. فايز الداية عن الدلالة الرمزية وتعليقها للمستوى اللغوي المختصر المركب إلى دلالة ذات قدرات خاصة تثير الانفعال والفكر في المواقف الشبيهة، فإنه يرى ضمن عدة من الشخصيات التاريخية، يرى رمز عنزة يتعدى حدود الدلالة اللغوية إلى مساحات رمزية أرحب وأوسع: «إن الحياة الأدبية حفظت مكانة عنزة الرفيعة شاعراً، وظلت أحوال الناس تستعين بملاحه وتصرفاته معيناً على اجتياز العقبات أو الحلم فالبحت عن الحرية والتغلب على القهر والظلم إنما لازمه تصور للفارس يأبى العسف وينتصر بالساعد والتأزر حتى يبلغ غايته. لذلك فإن رمز عنزة صار صاحب حضور لقيم أخلاقية وفكرية فيها ارتباط بانفعالات الإنسان وطموحه، وعلاقاته»^(١)

يقول عنزة:

- في حومة الحرب التي لا تشتكي

ضمرائها الأبطال غير نغمهم

إذ يستقون بي الأمنة لم أخم

عسناها ولكي تضايق مقدمي

(١) د. فايز الداية: جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر - دمشق، سورية

١٤١٦هـ - ١٩٩٦م: ١٧٨

- لما رأيت القوم أقبل جمعهم

يتدامرون كررت غير مذمم

يدعون صنتر والرماح كأنها

أشطان بشر في لبان الأدهم

- ولقد شفى نفسي وأبرأ سقمها

قيل الفوارس ويك صنتر أقدم

ويثائر بها حازم فيصف الأمير:

- جمرار كل كتيبة جرارة

أذيالها فوق القسنا المنحطم

- ما يحتمي بالجيش كلا بل به

ويأمله الجيش العرمم يحتمي

والفخر بالممدوح لا يقتصر عليه فقط في معارضة حازم إنما تحظى

عشيرته بفخر ومدح مماثلين؛ وهذا سبب ما نراه من قلة أبيات الفخر بالممدوح

كفرد؛ لأن القبيلة شغلت العديد من الأبيات، فهو يستمد مجده من مجد آله

ويضيف إلى أجدادهم وعزهم ما يجعله مفخرة لهم.

إن صورة الفارس الأوحـد تراجعت في المعارضة ولنقرأ شيئاً من هذه

الخاصية عند حازم:

- وعصاية مهدية مستقلدي

هندية كسنا البروق المضرم

ما البست مذ زابلت أغمادها

بأكفهم إلا غمسوداً مسن دم

- ملك إلى عليا أبي حفص نمي

أكرم بذلك المتتمي والمتتمي

من آل هبـد الواحد العرّ الألى

جبر الكسير بهم ويسر المعدم

إلى غيرها من الأبيات.

إن وضع الممدوح هنا مختلف تماماً؛ فهو الأمير السيد الذي يفخر بنفسه
وبيته فلا حاجة للشاعر أن يخصص الفخر به وحده إنما ينسب وبيته ومنبته
وهؤلاء هم سبيل إلى رضاه فمجده مجدهم وعزه عزهم سلاله بعضها من
بعض.

أما عنثرة فحقيق به أن يفخر بذاته ويصرف كل الفخر لذلك. إن
شعوره بأنه صانع مجده وفروسيته دفعه إلى هذه الصورة من الفخر فما عاناه في
فترة طويلة من حياته وهي التي لم يعترف قومه به فيها أصلت عنده شعوراً قوياً
بالاعتماد بالنفس والاعتماد عليها فلا فضل لأحد عليه فيما هو عليه من قوة
وبطولة، وهذان محورا فخره فليس له من المفاخر سواهما، إضافة إلى أن ما بعد
العصر الجاهلي أتاح مضامين أخرى للفخر مثل: حماية الدين والذود عن ذماره
وبذل الروح في سبيل نشره، ولتقرأ أمثال هذا في قصيدة حازم.

إن الأمير حمى وحاط حمى الهوى

بالرأي والرأي السديد المهرم

فاعد للإسلام أنفس عدة

وبنى بناء ليس بالتهدم

كذلك أضحى الفخر بالعدل:

هم سكتوا نزو الخطوب ونظموا

بالعدل ما لولا هم لم ينظم

ومن معاني مدحهم أيضاً الصفح والعفو:

لولا جميل الصفح عنهم أصبحوا

غيراً هناك لنجد ولستهم

كذلك من إطلاقاتنا على المدح والفخر بين الفصيدتين فإننا نلاحظ المستوى الدلالي للألفاظ، أن هناك لفظة اشترك فيها الشاعران واستعملها لكنها في كل قصيدة كان لها مدلول يختلف عن الآخر.

عنتره استخدم لفظة (قوم) للتعبير عن من هم حولهم من الأعداء ولم يستخدم لفظة (جيش) وذلك قد أفسره بأنه أراد التقليل من شأنهم، على حين نجد القرطاجني يستخدم لفظة (جيش) للتعبير عن الأعداء ربما ليدل على قوة دولة الممدوح وأن لها جيشاً جحشاً منظماً قوياً على رأسه الممدوح. ولا نستطيع القول إن لفظة (جيش) لم تكن معهودة في عصر عنتره؛ فقد قالت الخنساء في مدح أخيها صخر

مُمالِ البوية هُباط أودية شهداء أندلس للجهش جرار

واعتقد أن عنتره لم يشأ استعمال هذه الكلمة، مع تداولها لينسب الحمد والنصر لنفسه فَمَنْ حوله ليسوا أكثر من قبيلة وليس ثمة جيش وليس أعداؤه في جيش، ونحن في قصيدة حازم بصدد مدح أمير دولة كبيرة فلا بد وأن يكون لها جيش كبير بعدته وعتاده ونظامه، أما عنتره فإنه بصدد الحديث عن إغارة قبيلة على أخرى فشبه الجزيرة لم تنظم دولة بما لها من مقومات وأنظمة ولذا أرى أن كلا من الشاعرين أجاد اختيار اللفظ المعبر عن واقعه السياسي.

ولتقرأ من النصين: يقول عنتره:

-إني حفظت وصاة عمي بالضحى

إذ قلص الشفتان عن وضع الفم

- لما رأيت القوم أقبل جمعهم

يتداسرون كررت غير مدمم

وفي معارضة حازم:

- جرار كل كتيبة جرارة

أذبالها فوق القسنا المنحطم

- ما يحتمي بالجيش كلا بل به

ويأسه الجيش العرمم يحتمي

كذلك من المفاهيم بين القصيدتين في هذا الغرض مفهوم المجد. فما مدى المجد الذي فخر عنزة بتحقيقه؟ وما مدى المجد الذي امتدح به حازم الأمير أبا يحيى؟ إن المجد الذي حققه الثاني يخرج عن النطاق الشخصي أو القبلي كما هو صنيع عنزة، إنما هو مجد أمة الإسلام، ولتقرأ أبيات حازم:

- فأعد للإسلام أنفس عدة

وبنى ببناء ليس بالمستهزم

- أولى عهد المؤمنين المرتضى

لإقامة السدين الحنيف القسيم

- أضححت عن الزوراء أندلس بها

زوراء تنفر عن حياض السديم

البناء التصويري:

وعلى مستوى البنية الخيالية، فإن حازماً انفرد ببعض الصور التي نستطيع القول بأنها من الصور البديعة:

أمطرهم مطراً كأن ربابه

رجل السدبا يبدو بمقل أتم

والصورة هنا تبين حجم ما وقع على رؤوس أعدائه من أدوات رمى وضرب فهي لكثرتها كأنها أولاً مطر غزير من صحابة بيضاء ممتلئة ماء، ثم إن

هذا المطر في غزارته كأنه طائفة عظيمة من الجراد تقع على حقل شديد السواد، وهو هنا أرض المعركة بما تلونت به من قتامة الغبار وانتشاره، ولا يخفى ما لهذه الأعداد من النبال والرماح والسيوف والسهام وغيرها، وما للجراد من كثرة عدد يضرب بها المثل، فالعلاقة واضحة فكلاهما يقضي على ما يقع عليه ولا يبقى منه شيئاً وفي سرعة شديدة.

ونتبع هذه الصورة بأخرى تعد من أجمل ما للفرطاجني من خيالات وهي تقوم على التقابل وتجدها مكرورة في ديوانه:

لقدت قسئ النبع ثمرة لكم

بالنصر وهو من النبات الأعقم

إن هذه القسئ التي أثمرت نصراً ليست من الأعواد التي تثمر فهي من شجر النبع وهذه مفارقة عجيبة، لقد تحولت في أيدي فرسانه من أعواد عقيمة لا نتاج لها إلى أدوات محققة للنصر وذلك أيضاً لصلابتها فمنابتها الجبال امتدّت قوتها من ثباتها وشمونها في وجه الزمان كل هذه معان أرادها حازم واستطاع بمهارة أن يجسدها في هذه الصورة المعبرة.

وقفه أخرى عند الخيال الحازمي:

ومغيرة وجهه النهار ومده ليست إذا صام النهار بصيم
يخرجن من خلل القتام عليهم من بطن واد أو ثنايا غرم
ويطأن أذيال السوابغ مثلما عثر النسيم بجلده ابن الأرقم

فهذه الأفراس وهؤلاء الفرسان يخرجون مع بداية النهار وعلى امتداده وحتى بعد حلول الليل فإنها تصوم ولا تنقطع عن الإغارة، وهي تخرج على أعدائها من كل مكان لا يُظن خروجهم منه، فيفاجئون أعداءهم، ويدوسونهم دون أن يشعروا بمقدمهم كما لو أن نسيماً لامس جلد الحية الناعم. أمثال هذه

الصفات التي أرادها حازم لفرسان ممدوحه صورها في ثوب طريف متقن يدل على عنايته الشديدة بتصاويره كما يدل على قدرة فائقة على تركيب الصورة، ومع هذا المستوى الفائق من الخيال المركب الذي وصلنا من خلال البراعة في استخدام اللون وتشكيله وكذلك الحركة والزمن والإحساس والمفاجأة، وبما لهذه الصورة من تفرد وتميز يحسب للقرطاجني أظهر فيه شخصيته الأندلسية الغنية غنى البيئة التي نبعت منها.

وإذا كانت هناك لمسات لتأثر حازم بصور عنتره وخيالاته التي ستعرض لها فيما بعد، فإنني كنت أتوقع تأثراً أكثر وضوحاً فمعلقة عنتره امتازت ببعض الخيالات التي لا نستطيع ونحن في معرض الحديث عن المعارضات أن نتجاوز الإشارة إليها، فعنتره وحده صاحبها ومن يقرأ له لا بد أن يلتفت إلى أمثال هذه الصور، ولا بد أيضاً أن يجد لها أثراً في نفسه، ومن هذه الصور الفريدة قوله:

هلاً سألت الخيل يا ابنة مالك

إن كنت جاهلة بما لم تعلمي

يخبرك من شهد الواقعة أنني

أغشى الوغى وأصفأ عند المضم

ولقد ذكرتك والرماح نواهل

مئى ويبض الهند تقطر من دمي

فوددت تقبيل السيوف لأبها

لمعت كسارقي نغرك المتبسم

إنها صورة الفارس الرومانسي وهي الصورة التي رسمها عنتره لنفسه على مدار المعلقة: فحبه أمر يصاحبه حتى في أشد الأوقات شدة وأقوى المواقف شراسة، إلا أن قلب هذا الفارس ما يفتأ يبيض بحب عيلة وإن عين هذا الفارس

لما تخايلها صورة الحبيبة فتبعث على الأمانى التي يعجب لها أي فارس في موقفه،
ويعجب لها أي قارئ يستحضر مشهد الواقعة وما تصنعه الرماح والسيوف في
أجساد الفرسان ثم يفاجئه عنبرة بهذه الصورة الرومانسية الجاهلية التي لم يسبقه
إليها سابق ولم يلحقه فيها لاحق.

إن عنبرة ذلك الفارس الرومانسي لا تتحدد علاقته الرومانسية بآبنة
عمه وحدها، إنما هو رومانسي مع كل من يتلاصقون معه ويكثرون على
علاقات وطيدة، إنه فرسه الذي رافقه في سلمه وحربه في حله وترحاله حتى
أصبحا وكأنهما أخوان شقيقان صديقان حبيبان، حبيبان متجاورين لنختر أي
الأوصاف فالمرجو هنا تصوير ذلك الانسجام والتفاهم والتواصل الذي يصل
إلى معرفة لغة الحيوان من نظراته وصوته وحركته.

ما زلت أرميهمم بنفسرة لحره ولبانة حتى نسيربل بالدم
فأزور من وقع القنا بلبانه وشكا إلى بعيرة ومحمم
لو كان يدري ما المحاورة أشتكى ولكن لو علم الكلام مكلمي

أي فارس هذا وأي شاعر الذي يتواصل مع فرسه ويعبر عنه بهذه
الدرجة، إنها ملحمة رائعة تجسد توحيد الفارس والفرس كليهما معاً، هذا
التوحيد جعل عنبرة يترجم أحاميس فرسه وهو الأعجم الذي لا يبين مقصده
لكن دموعه ومحامته أفصحت عما يشتكي ويعاني، ويتحقق ذلك أيضاً من
جانب الفرس فهو طوع يد فارسه يلبي صيحاته ونداءاته ويفهمها جيداً، إن هذا
المستوى من المشاعر المتبادلة بين الاثنين لا يتأتى إلا لفارس دءوب على خوض
المعارك معتز بفرسه ملازم إياه.

هذه الصورة النادرة كشت أتوقع أن يطير بها حازم مخلقاً في سماء
الفروسية التي امتدح بها الأمير أبا يحيى وكان أمامه أن ينهل من وردها.

البناء التركيبي:

لقد اذهب حازم بإبرز سمات المعلقة -الرومانسية- رصب مدحه في صورة تميل إلى الجمود الذي مبعثه الاشتعال والتصنع باعد بينه وبين حرارة الإحساس، وصدق الشاعر ومما ضاعف هذا الشعور ذهابه بالمطلع الغزلي وبصورة أدق الوقوف على الأطلال، ثم تضافرت عدة من المستويات الصرفية لتحقق الشعور بالمبالغة والتكلف لا في استعمالها إنما الإفراط في هذا الاستعمال، ومن ذلك استخدام صياغة اسم التفضيل:

(أفصح - أمحّم - أشقر - أدهم - الأكرم - أنفس - أخزم - الأقدم - أقم - الأعقم - الأرقم - أبهم - الأيهم).

وليس معنى هذا أننا ننفي وجود هذه الصياغة في معلقة عنتره فلقد جاء منها:

(الأصم - الأعجم - الأمحّم - الأجدم - الأصلم - الأعلم - أرثم - الأدلم - الأدهم).

ولكن نضيف إليها صيغ الكلمات المضعفة بهذا الكم الهائل.

(مخيم - السرى - ميّم - مخيم - بشرت - متهلل - المتجهّم - جوار - المتعظم - مجشع - تبسل - تبسم - مطرد - مقوم - مصم - بالتهذم - تنهل - السمي - سكّنوا - ونظّموا - القيم - نوم - الرهمي - أيم - بصيم - مقلّم - مقدّم - صيرنه - السهم - جشمته - التهجد - مرخم - مصرع - مقسم - مسهم).

وهذه الصياغة المضعفة لانعدامها في معلقة عنتره لكن استخدامها لها لم

ينحصر في غرض بعينه كما في المعارضة، ومن ذلك في المعلقة:

(مزدّم - توهم - يتكلّم - جثم - المنبسم - المنثلم - تريع - مقبله - تضرن - عشية - يتصرّم - حشية - تبلغنى - شديئة - مصرم - خطارة - موارة -

مصلّم - مخيم - مؤدّم - القاهما - السفار - أحسن - مهضم - مفدّم - أقصر -
تكرمي - مجدلاً - مكلم - يجرّد - يثقف - مقوم - الضرم - ملوم - هثاك - يهثد -
فتحسسى - يثفون - مذمم - فازور - مكلمي - الشائسى).

كذلك من مواطن التأثير على مستوى التراكيب النحوية وما اشتهرت به
بني عنبرة في معلقته موضع المعارضة، استعمال الاسم المجرور بحرف الجر مضافاً،
ومن مثل ذلك في المعلقة:

(بأرض الزائرين - بمنزلة المحب - بلدي غروب - بعيني شادن - على جبل
الشوى - بمحروم الشراب - بذات خف - بقريب بين - بلدي العشرة - بماء
الدرضين - عن حياض الديلم - بجانب دنها - من هزج العشى - على ماء
الدرع - بأخذ الفارس - كطعم العلقم - بماجل طعنة - إلى حصد القسى -
كبارق ثفرك - برحبة الفرعين - عن حامي الحقيقة - لغير تبسم - بجيد جدابة -
لنفس المنعم - من وضع القم - في حومة الحرب - في ليلان الأدهم - بثغره ثغره -
من وقع القنا - على أبي ضمضم).

ونسجل من المعارضة استخدام حازم التركيب نفسه الذي له أثر
موسيقى ينبع من ترديد التركيب وتكراره:

(في أهر مخيم - على ليل السرى - على مقام عنده - بأسمد مقدم -
بصرف الحادث - كسنا البروق - بأفهم - من كل ساط - عن كل مطرد
الكعوب - عن كل مطرور الغروب - بصارمه - بسليله - في كف الشجاع - لأنوار
الهدى - بشهبا - بنوء المرزم إلى عليا أبي حفص - من آل عبد الواحد - بترائهن -
لإقامة الدين - في كل يوم - بوجوب شكر المنعم - في مثل روض الأعصم - من
كل لافظة - في صدرها هلى أبنائها - كفعال ذى الرضى - لشكلهم - في زجل
الرعود - من خلل القتام - من بطن واد - بجلدة ابن الأرقم - من كل نابى

الظفر- إلى رأس الكمي- بسائب الكنان- لأمركم- من أم الفتوح- في ظلماء
ليل- من وخذها- من مجد مولانا- لرجائه- عن كل ثغر- لكل ميمم).

البناء الإيقاعي:

ومن المؤثرات الإيقاعية الاعتماد على بنية الجناس كتركيب صوتي
يؤدي دوراً فاعلاً، لكن لنا وقفة وتحفظاً بعد استعراضه، ومن ذلك:

(جناح، جناح- قدمت، قدم- جرار، جرارة- أغمادها، غموداً- تبسل،
تبسم- يقرى، يقرى- صميمهم، مصمم- بالجيش، الجيش- يحتمي، يحتمي-
حرم، محرم- حمى، حمى- فاعد، عده- شبيه، شبه- تعلو، يستعلي- عداداً،
وعد- المتعني، المتعني- نظموا، ينظم- كابرأ، كابر- عظام، أعظم- موجب،
بوجوب- انعم، المنعم- رعى، الرعايا، ريع- يقظان، موقظ- ينيم، نوم-
ارتقوا، روق- تعصم، الأعصم- أمطرتهم، مطراً- الرحى، يرحم- لثكلهم،
ثكلى- النهار، النهار- تعلم، المعلم- معلم، كالمعلم- مَجْهَلًا، مَجْهَل- جرهم
في جرهم- النواحي، بالنواحي- ملاء، الملا- عجم، المعجم- الرأي، الرعى-
ميسم، منسم- سثم، تسام- تيممت، ميمم- أبكار، أفكار- يحسان، وحسن-
مرصع، مصرع- مقسم، مسهم).

وكما هو ملاحظ من هذا العرض أن كثيراً من الجناس الذي ورد في
المعارضة ما هو إلا تكرار للألفاظ لا يضيف إلى المعنى شيئاً، بل نستطيع أن
نعتبره ثقلاً وعبثاً على متن المعارضة وبذلك نخرج عن الاعتدال والعقوبة، إن
كل تجنيس يأتي به حازم ليس تكلفاً لكن تكراره بهذه الصورة المتلاحقة يشكل
ثقلًا على الأذن يترك انطباعاً بالتكلف.

وتنضم بنية التضاد إلى تلك المستويات من الأبنية التي تشارك في التشكيل الإيقاعي للمعارضة.

وقد استعان بها حازم لإظهار مكانة مدروحه وقدرته وفضله ولنقرأ هذا في الأبيات الآتية:

- وكأنني لليمن إذ أمرى به

أنطيت صهوة أمسقر لا أدهم

- ولحمت غمرة قائم مستهلل

يسطر بصرف الحادث المتجهم

- في جحفل جم اللغات مجمع

بين الفصيح لسانه والأعجم

- من كل ساط يوم بأمر أو ندى

بالبيض بين تبسل وثبم

- قد صير الدنيا اتصال أمانها

حرمأ بصارمه المجل المحرم

- ما يحتمي بالجيش كلاً بل به

وبأسه الجيش العرمم يحتمي

لقد أجاد حازم استخدام التضاد والتقابل فجاء كل في موضعه مؤثراً موظفاً أجود توظيف، كما تحقق من خلال قراءة الأبيات السابقة والتي تدور كلها في فلك أميره أبي يحيى الذي صورته حازم أميراً فارساً له من السطوة والقدرة والجرأة ما يجندل به أعداءه أعداء دولته، وتقابلها صورة ذات الأمير الجواد الكريم الهش في وجوه رعاياه.

وإذا انتقلنا إلى معلقة عنبرة فإننا نراه قد يضطر إلى الإكثار من هذا
الاستعمال التقابلي حيث إن ظروف الرجلين مختلفة، فعنبرة لا يمدح إنما يفخر
بنفسه ولم يلجأ إلى هذه الصياغة إلا عندما أراد أن يعبر عن حاله في مجيء الليل
عليه ويقارن بينه وبين حال محبوبته:
لمسي وتصيح فوق ظهر حشبة

وأبيت فوق سرارة أدهم ملجم
وهكذا يسرق قلبها ويعظم صورته في عينها.
وفي موضع آخر يطلب منها أن تسأل عن فروسيته وفعله بأعدائه إن لم
تكن تعلم:
هلاً سسألت الخليل يا ابنة مالك

إن كنت جاهلة بما لم تعلمي
ثم هو يظهر صورته فارساً عفا اللسان ويفخر بأن يتصف بهذه الصفة:
الشاعري هرضي ولم أشتعها
والناصري إذا لقيتهما دمي

نماذج أخرى للتناص:

ليس بخفاف إذن مدى تأثر حازم في أساليبه بمعلقة عنبرة ولجوته إلى
أساليب بعينها يستعين بها على أداء معانيه مدلولاً بذلك على إعجابه بمثل هذه
الأداءات التي ارتأها الأنسب لما أراد، ونستطيع أن نختتم هذه الصورة بدليل
آخر يتمثل في استعارة أشطر تامة من المعلقة ليضمينها المعارضة فيتمم معناه ولا
يرى أفضل منها متماماً:

- فتري الذباب بها يغنى في الطلى

هزجاً كفعل الشارب المترنم

ماجت بها لجج الحديد عيطة

فتركن كل حديقة كالدرهم

بيد أن حازماً نقل وصف عنزة لرائحة فم عبلة برائحة الروضة التي
عدّد صفاتها ونقلها حازم إلى وصف الحرب، فالذباب في الروضة هو تلك
الحشرة التي تطرب وترنم كالشارب الهزج، أما الذباب في معارضة حازم فهو
أسنة الرماح تعمل في الرقاب هزجة مترنمة بما تحدثه من تقتيل، والصورة عند
عنزة في قوله «تركن كل حديقة كالدرهم» في تلالؤها عندما نزل المطر عليها،
لكن حازماً ينقل هذه الصورة إلى الحرب ولمعان السيوف في هذا زخم فتري
ساحة المعركة تلمع كالدراهم الفضية اللامعة البارقة.

وفي نقل آخر لأشطر عنزة نقراً لحازم:

أضحت عن الزوراء أندلس بها

زوراء تنفر عن حياض الديلم

وحازم يصور الأندلس وقد امتدحها بقصيدته التي باعدت بينها وبين
أعدائها؛ لما ضمنها من أمجاد أميرها وصفاته التي خلده وخلدها بها فاستعان
بوصف عنزة لناقته بأنها تشرب من ماء قبيلته لا ماء الأعداء، وفي هذا ما يدل
على اتساع سطوتهم وبسطة نفوذهم الذي يجعل الناقة ترعى وتروى على
مساحات شاسعة.

لقد جعل حازم من شعره، أداة دفاع عن الأندلس وحماية لها يجعلها
بعيدة عن نوال الأعداء ثم يستمر في الفخر بأشعاره فيقول:

وتغادر الشعراء تُنشد بعدها

كُسم غادر الشعراء من مَرْدُمُ

ولكن القرطاجني يقلب معنى عنتره بإبداله (هل) بـ (كم) وهو احتجاج على هذه الفكرة التي تبناها عنتره وهي أن الشعراء لم يبقوا معنى إلا وسبقوا إليه، لكن صاحب المعارضة يثبت غير ذلك فما زال هناك الكثير لما يُقال ولمن يقول.

يبقى لنا في ختام تناول هذه المعارضة بالبحث أن نقف عند آثار شعراء جاهليين آخرين تركوا بصماتهم على أبيات هذه المعارضة، ولنبدأ بقول حازم: مِهْمَات تَعْتَصِمُ الْأَعَادِي مِنْكُمْ

ولو ارتقوا في مثل روق الأعصم

فإنه مأخوذ من بيت زهير^(١):

ومن هاب أسباب المنية يلقها

ولو رام أسباب السماء بسلم

ولحازم أيضاً قوله:

أنت نداء عن يقين محقق

لرجائه لا عن ظنسون مَرَّجَم

وهو مستوحى من بيت زهير^(٢):

وما الحرب إلا ما علمت وذقتم

وما هو عنها بالحديس المَرَّجَم

(١) ديران زهير: ٢٧

(٢) نفسه: ١٨.

ولحازم أيضاً قوله:

يشدو لسان الحال في أطلالهم

ما قاله حارث جرهم في جرهم

وقد ذكرهم زهير^(١).

فانقسمت بالبيت الذي طاف حوله

رجال بنوه من قريش وجرهم

وجرهم أمة قديمة كانوا أرباب البيت قبل قريش لعله يشير إلى قول

عمرو ابن الحارث الجرهمي.

كأن لم يكن بين الحجون إلى الصفا

أنيس ولم يسمر بمكة سامر

بل لمحن كنا أهلها فازالنا

صرف الليالي والجدود والعوائر^(٢)

ولم تك بصمة زهير الوحيدة على معارضة حازم، فلنقرأ قوله:

ونادوا بنات النبع بالنصر أثمري

ولا تبعدينا من جنناك المعلن

ورأيت أنه مأخوذ من قول امرئ القيس^(٣).

فقلت لها سيري وأرخي زمامه

ولا تبعديني من جنناك المعلن

(١) ديوان زهير، ١٤.

(٢) ديوان حازم القرطاجني: ١٠٧.

(٣) ديوان امرئ القيس: ٣٥.

ابن زمرك يعارض عنثرة^(١)

اللمخنة من بارق مُبَسِّمٍ
ولسُفْحَةٍ تهفو ببانات اللوى
هي عادة عذريّة من يسوم أن
قد كنتُ أهذل ذا الهوى من قبل أن
كم زُفرة بين الجوانح ما ارتقتُ
إن كان واثمي الدمع قد كتّم الهوى
ولقد أجدُ هوائى رَسَمَ دارِسُ
وذكرتُ عهداً في جماء قد انقضى
ولربّما أشجّني نسوادي عنده
لا أخرب الله العلّول فطالما
يا زاجر الأظمان يخفّزها السرى
لئسرى دُمُوع العاشقين برسيمها
ومنّ عهدتُ بها الشبيبة والهوى
وكتيبة للشوق قد جهّزتها
ورفعتُ فيها القلب بُنداً خافقاً
فانا الذي شاب الحماسة بالهوى
فطعنتُ من قُدّ القوام باسمِ
يا قاتل الله الجفون فإنها
ظلمتُ فتيل الحب ثم تبيّنتُ

أرسلته دُفعاً تُسَفِّجُ بالدم
يهفو فؤادك عن جوانح مُعْرَم
خَلِيق الهوى تمتاد كل مَئِمْ
أدري الهوى والسيوم أهذل لؤمي
حدّر الرقيب ومدمع لم يسجّم
هيهات واثمي السقم لما يكثّم
قد كاد يخفّي عن خفيّ لؤمهم
فاطلتُ فيه تسرددي وتلؤمي
ورقساء تُنقُتُ مسجوها بترسّم
أشجّني الفصيح بها بكاء الأبكم
قفا بي عليها وقفة المتلوم
حُمُراً كعاشية الرداء المُغْلَم
مَقِيّاً لها ولعهدا المُتَقَدِّم
أعزرو بها السلوان غزو مصمّم
وأريت للعشاق فضّل تهيم
لكن من أهوى مضائق مقدّمي
ورميت من غنج اللحاظ بأسمهم
مهما زمت لم تخط شاكلة الرمي
للسقم فيها فتيرة المُتَظَلِّم

^(١) ابن زمرك: الديوان، تحقيق محمد نولفيق، الطبعة الأولى، دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٧م: ٤٨٣،

وكذلك في أزهار الرياض: ٦٠ / ٢.

يَا ظَبِيَّةَ سَنَحَتِ بِكَتَافِ الْجَمَى
 مَا ضَرُّ إِذْ أَرَسَلْتِ نَظْرَةَ فَاثِلِكِ
 فَرَأَيْتِ جِسْمًا قَدْ أَصِيبَ فُؤَادُهُ
 وَلَقَدْ خَشِيتُ بَأْنَ يُقَادَ بِجُرُجِهِ
 كَمْ خُضْتُ دُونَكَ مِنْ عِمَارٍ مَفَارِجِ
 وَالنَّجْمُ يَسْرِي مِنْ دُجَاءِ بَادِيهِ
 وَالْبَدْرُ فِي مَسْفَحِ السَّمَاءِ كَأَنَّهُ
 وَالزُّهْرُ زَهْرُ وَالسَّمَاءُ حَدِيقَةُ
 وَاللَّيْلُ مُرْتَدُّ الْجَوَانِحِ قَدْ بَدَا
 فَكُنَّا نَمْنَا فَلَسَقُ الصُّبْحُ وَقَدْ بَدَا
 مَلِكُ أَفَاضَ عَلَى الْيَسِيطَةِ عَدْلُهُ
 هُوَ مُنْتَهَى أَسْمَالِ كَمَلٍ مُوقِفِ
 لَاحِثٌ مَنَاقِبُهُ كَوَاكِبُ أَسْمَعِلِ
 وَلَقَدْ تَرَاءَى بِأَسْنِهِ وَسَمَاحِهِ
 بِمِثْلِ الْغَمَامِ وَقَدْ تَضَاحَكَ بِرَقُهُ
 أَنَسَى سَمَاحَةً حَاتِمٍ وَكَفَاكَ فِي
 سَيْرِ السَّيْرِ السَّيْرَانُ بِهِذِيهَا
 فَالْبَدْرُ دُونَكَ فِي عُسْلًا وَإِنَارَةٍ
 وَلَكَ الْقِيَابُ الْحُمُرُ تُرْفَعُ لِلنُّدَى
 يَلَاكِي الْكِبَاءُ بِهَا كَأَن دُخَانَهُ
 وَلَكَ الْمَوَالِي السُّمُرُ تُشْرَعُ لِلْعِدَا
 وَلَكَ الْأَيْدِي الْبَيْضُ قَدْ طَوَّقَتْهَا
 ثُمَّ يَقْرُ الْحَامِسُونَ بِفَضْلِهَا

سَقَى الْجَمَى صَوْبَ الْغَمَامِ الْمُنْجَمِ
 أَلَا لَوْ عَطَقْتَ بِنَظْرَةِ الْمُنْزَحِمِ
 مِنْ مَقْلَتِكَ وَأَنْتِ لَمْ تَتَأَلَّمِي
 فَوَهَبْتُ لِحَفْلِكَ مَا أَحْلَكَ مِنْ دَمِي
 لَا تُهْتَدِي فِيهَا اللَّيْثُ لِمَجْنَمِ
 رَحْبِ الْمَقْلَدِ بِالثَّرِيَا مُلْجَمِ
 بِرَأَةِ هَيْدِهِ وَمَسَطَ لُجُ تَرْقَمِي
 فَبَقَتْ كَمَائِمُ جُلُوحِهَا عَنْ الْحَمِ
 فَسَيِّهِ الصَّبَاحُ كَثْرَةً فِي أَذْقَمِ
 مَرَأَى ابْنِ نَسِيرٍ لَاحَ لِلْمُتَوَسِّمِ
 فَالْشَّاةُ لَا تَحْشَى اعْتِدَاءَ الضَّيِّغِ
 هُوَ مُوَرِّدُ الصَّادِي وَكَنَزُ الْمَغْدَمِ
 فَرَأَتْ فَلَاحَ نُورِهِ عَيْنُ الْعُمَى
 فَاتَى الْجَلَالَ مِنَ الْجَمَالِ بِثَوَامِ
 فَأَفَادَ بَيْنَ تَجْهُسِمْ وَتَبَسُّمِ
 يَوْمَ اللَّقَاءِ رِبْعَةً بِنَ مَكْدَمِ
 وَتَعِيرَ عَرَفَ الرُّوضِ طَيْبِ ثَنَمِ
 وَالْبَحْرُ دُونَكَ فِي نَدَى وَتَكْرُمِ
 فَتَوَى الْعَمَامُ نَحْتَهَا كَالْأَنْهَمِ
 قَطَعَ السَّحَابُ بِهَوَاهُ الْمُتَغَيِّمِ
 فَتَخَرَّ عَسْرُغَى اللَّيْلَتَيْنِ وَلِلْفَمِ
 صَيْدُ الْمُلُوكِ ذَرِي الثَّلَادِ الْأَقْدَمِ
 وَالصَّبِيحُ لَيْسَ ضَرِيَاؤُهُ بِمَكْنَمِ

وَرِثَ السَّمَاحَةَ عَنْ أَبِيهِ وَجَدَهُ
 نَقَلُوا الْمَعَالِي كَابِرًا عَنْ كَابِرٍ
 وَتَسْتَمُوا رُتَبَ الْعِلَاءِ بِحَقِّهَا
 يَا آلَ نَصْرٍ أَنْتُمْ سُرُجُ الْهُدَى
 الْفَاتِحُونَ لِكُلِّ صَغْبٍ مُقْتَلٍ
 وَالْبَاسِمُونَ إِذَا الْكُفَاءُ عَرَابَسَ
 أَبَسْنَا أَنْصَابَ النَّبِيِّ وَجَزِيهِ
 مَلْ عَنْهُمْ أَحَدًا وَبَدْرًا لِقِيهِمْ
 وَبَفَتْحِ مَكَّةَ كَمْ لَهُمْ فِي يَوْمِهِ
 أَقْسَمْتُ بِالْحَرَمِ الْأَمِينِ وَمَكَّةَ
 لَوْلَا مَأْثَرُهُمْ وَفَضْلُ عِلَالِهِمْ
 مَاذَا حَسَى أَتَيْتِي وَقَدْ أَتَيْتِ عَلَى
 يَا وَارثَا عَنِّي مَأْثَرَهَا الَّتِي
 يَا فَمُخِرَ أَلْسِنٍ لَقَدْ مَدَّتْ إِلَى
 أَمَا مُعْوِذُكَ فِي الْوَعْدِ فَتَكْفُلْتِ
 وَالْمَيْتَ هَذَا الثَّغَرَ وَهُوَ عَلَى شَفَى
 رَرْحَيْتُهُ بِسِيَامَةِ دَارَتِ عِلْسِي
 كَمْ لَيْلَةٍ قَدْ يَسَتْ فِيهَا سَاهِرًا
 يَا مَظْهَرَ الْأَطَافِ وَعَى خَفِيَّةَ
 اللَّهُ ذَوَّلَسْتُكَ الْيَسِي أَثَارَهُمَا
 مَا بَعْدَ يَوْمِكَ فِي الْمَوَاسِمِ بَعْدَ مَا
 وَأَنْتِ أَشْرَافُ الْبِلَادِ بِيَوْمِهِ
 صَمَرُوا إِلَيْكَ رِكَابَهُمْ وَتَيَمَّمُوا

نَالَاكِرْمَ ابْنِ الْأَكْرَمِ ابْنِ الْأَكْرَمِ
 كَالرَّمِيحِ مُطَرِدِ الْكُفُوبِ مُقْشَرِّ
 بِأَبٍ وَجَدْتُ فِي الْخِلَافَةِ وَأَبِي
 فِي كُلِّ خَطْبٍ قَدْ ثَجَّاهُمْ مُظْلِمِ
 وَالْفَارِجُونَ لِكُلِّ خَطْبٍ مُبْهِمِ
 وَالْمُقَدِّمُونَ عَلَى السَّرَادِ الْأَعْظَمِ
 وَذَوِي السَّرَابِقِ وَالْجِيَّارِ الْأَعْصَمِ
 أَهْلُ الْعُنَاءِ بِهَا وَأَهْلُ الْمَنْعَمِ
 بِلَوَاءِ خَيْرِ الْخَلْقِ مَنْ مُتَقَدِّمِ
 وَالرُّكْنِ وَالْبَيْتِ الْعَتِيقِ وَزَمْرَمِ
 مَا كَانَ يُعْزِي الْفَضْلُ لِلْمُتَقَدِّمِ
 عَلَيَّائِهِمْ آيُ الْكِتَابِ الْحَكِيمِ
 قَدْ شَمِئْتُ لِلْفَخْرِ أَشْرَفَ مَعْلَمِ
 عَلَيَّائِكَ كَفَّ اللَّائِلِ الْمُتَعَصِّمِ
 بِسَلَامَةِ الْإِسْلَامِ فَاخْلُدْ وَأَسْلِمِ
 فَشَقِيتَ مُعْضِلَ دَائِمِ الْمُسْتَحْكِمِ
 مُخَسَّطُهُ دَوْرَ السُّوَارِ بِمُخَصِّمِ
 تُهْدِي الْأَمَانَ إِلَى الْعِيُونِ السُّنُومِ
 وَمُهَبُّ رِيحِ الثَّصْرِ لِلْعَتَّاسِ
 سَيَرُ الرُّكَّابِ الْمُنَجِّدِ أَوْ مُسْتَهْمِ
 أَتَيْتَ عِيدَ الْفَطْرِ أَكْرَمَ مَوَاسِمِ
 مِنْ كُلِّ نَذْبٍ لِلْعُلَا مَسْتَهْمِ
 مِنْ بَابِكَ الْمُنْثَابِ خَيْرَ مُيَمِّمِ

وتسببوا منه بدار كرامة
 وذات نجوم الأفق لم تلت به
 والروض مختال بحلة مندرس
 ورياحه تسمنت بنثر أظيمة
 وأرقتنا فيه عجائب جملة
 أرسلت مراعان الجباد كأنهما
 من كل منحفر بخطفة يساري
 طرف يشك الطرف في استباته
 ومسافر في الجو حبيب الله
 رام استراق السمع وهو منيع
 رجمته من شهب النصال حواصب
 ومذارة الأفلاك أعجز كنهها
 بمشي الرجال بموفها وجميعهم
 ومثوع الحركات قد ركب الهوا
 فإذا هوى من جوه ثم استوى
 بمشي على فسن الرشاء كالة
 وإليك من صوب العقول عقيلة
 ترجو قبولك وهو أعظم منحة
 طاردت فيها وصف كل غربة
 ودعوت أرباب البيان أربهم
 ما ذاك إلا بعض أنعمك التي

فالكمل بين مقرب ومنعم
 لتفوز فيه برتبة المستخدم
 من كل مؤثري الرقوم منمنم
 وأحسه بسنت بشعر مثلهم
 لم تجر في خلده ولم تنوهم
 أسراب طير في الثمونة حوم
 قد كساد يسبق لمنحة المنوهم
 فكأنه ظن بصدر مرجم
 يرقى إلى أوج السماء بسلم
 فأهيب من غضب العصي بأمهم
 لولا تعرضه لها لم يرجم
 إبداع كل مهندس ومهندم
 عن مستوى قداميه لم يتقدم
 بمشي على خط به مستوهم
 أبصرت طيرا حل صورة آدمي
 فيه مساور ذابل أو أرقم
 وثقت ببابك ونفسه المترجم
 فسامح به خلدت من متكرم
 فنظمت ساردة السدي لم ينظم
 كم غادر الشعراء من مژد
 قد علمتنا كيف شكر المنعم

ترجمة ابن زمرك

«محمد بن يوسف بن محمد بن أحمد بن محمد بن يوسف بن محمد
الصّريحي، يكنى أبا عبد الله، ويعرف بابن زمرك من شرق الأندلس.
ابن زمرك الغرناطي مؤدّه في الرابع عشر من شوال ثلاث وثلاثين
وسبعمائة»^(١)

وقد وصفه لسان الدين: «هذا الفاضل صدر من صدور طلبة الأندلس
وأفراد نخبائها، مخصّص بقبول، هئ، خلوب، عذب الفكاهة، عظيم الانطباع،
شبه المذاكرة، فطن بالمعارض، حاضر الجواب»^(٢)
ومن وصف شعره «وشعره مترام إلى غلط الإجازة، خفاجي النزعة،
كلّف بالمعاني البديعة، والأفاظ الصقيمة، غزير المادة»^(٣)

(١) ترجمته من الإحاطة: ٢ / ٣١٤.

(٢) الإحاطة: ٢ / ٣١١.

(٣) نفسه: ٢ / ٣١٣.

في رحاب الدراسة النصية

وإذا علمنا أن الأعمى التطيلي من عصر الطوائف والمرابطين والذي عاش في الفترة ما بين (٤٨٥ - ٥٢٥) وله معارضة لعنزة التي سبق وتعرضنا لها في بداية هذه المجموعة، والتي تلتها معارضة حازم القرطاجي من عصر الموحيين والذي عاش في الفترة ما بين (٦١٨ - ٦٨٤) ثم جاء ابن زمرّك من العصر الغرناطي دولة بني الأحمر والذي ولد عام ٧٣٣ وقد عارض المعلقة نفسها لعنزة، فمن المؤكد أن جميعهم تأثر بالآخر خلفاً عن سلف.

ولذا نجد ابن زمرّك يمزج بين تأثره بعنزة العبسي في معلقته وبين الأعمى التطيلي في معارضته له، فمعارضة ابن زمرّك نهلت من الأصل ومن المعارضة الأولى التي كان لها سبق المعارضة لمعلقة عنزة قبل معارضة القرطاجي، وهكذا نرى المعارضة الأخيرة ذخرت بعدد من جوانب التأثير التي أغنت القصيدة وأثرتها باعتبارها عارضة القرن السابع.

ولنجد هذا الأثر متمثلاً في النسق الموسيقي والقائب الإيقاعي وتلك الصور، والتي سنسجل منها قول ابن زمرّك:

فأنا الذي شاب الحماسة بأهوى

لكن من أهوى مضايق مُقذمي

وهي من قول عنزة:

إذ يُثَقون بي الأمانة لم أجم

عنها ولكني تضايق مُقذمي

وكما نلاحظ أن ابن زمرّك نقل فخر عنزة إلى وصف حبه وغزله.

كذلك قول ابن زمرك.

ولك العوايي السمر تُشرع للعدا

فتخرُ صرعى لليدين وللغم

وهي صورة مأخوذة من قول عنتره:

هسرُ نجيبٍ كلَّمنا عطفنا له

غضبي انقاه باليدين وبالغم

وقد نقل فيها ابن زمرك صورة الناقة عند عنتره إلى أعداء الممدوح،

الذين ينقادون له طائعين.

كذلك بيت ابن زمرك.

نقلوا المعالي كابراً عن كابر

كالرُمح مُطرِدِ الكُعبِ مَقْصُومٍ

وهي من قول عنتره:

جادت له كُفِّي بعاجل طعنة

بمُثْقَفِ صَدِيقِ الكُعبِ مَقْصُومٍ

ونقل ابن زمرك وصف طعنة عنتره إلى عدوه وكيف أنها نافذة كالرمح

المستقيم الصلب وقد أبدل ابن زمرك (بمُثْقَفِ) بـ (كالرمح) وهي تحمل المعنى

نفسه ويصف بهذا التعبير قوم الممدوح أنهم يتوارثون الأجداد واحداً بعد الآخر

في تصميم وجدية وقوة وسرعة كرمح عنتره حين ينفذ إلى صدر عدوه.

كذلك قول ابن زمرك:

ودعوت أرباب البيان أريهم

كم غادر الشعراء من متردّم

وهي صورة أخذها جميع من عارضوا هذه المعلقة. ومن مظاهر تأثره
بصور عنزة ما وصف به خيل الممدوح فتأثر بوصف عنزة خيله.
يقول ابن زمرك.

أرسلت سرعان الجياد كأنها

أسراب طير في التنوخة حوم

من كل منحفر بخطفة بارق

قد كاد يسبق لحمة المنوهم

وهذه ركاب عنزة طائفة لأمره يحفزها فتنتلق حيث يشاء:

ذل ركابي حيث شئت مشايحي

لبي وأحفزه بأمر مبسرم

وإذا كان ابن زمرك في هذه المعارضة تمثل الرومانسية التي اتصف بها
عنزة وامتازت بها معلقته التي ندر أن نلمحها في تلك القصائد التي عارضها؛
لأن هذه الرومانسية بانت وتلونت بها تلك المقدمة الغزلية الرائعة التي مزج فيها
عاطفته المشوقة إلى الحبيبة، وبين ولعه بالطبيعة الأندلسية الساحرة، انظر له في
قبسات تومض بالرومانسية:

- أ لللمحة من براق متبسّم أرسلته دمعاً تفسرُج بالدم

- ولنقحة تهفو بيانات اللوى يهفو فؤادك عن جوارح مُغرَم

- هي عادة عثرية من يوم أن خلّسق الهوى تعتاد كل متبم

إلى غير ذلك من الأبيات التي تنضح رومانسية ورقة شمانل.

وكما نلمح من هذا المطلع تأثراً كبيراً بمطلع البردة للإمام البوصيري في

مدح الرسول صلى الله عليه وسلم:

أَمِنْ تَذَكُّرِ جِرَانِ بِلَدِي سَلَمْ

مزجت دمعاً جرى من مقلّة بدم

وعلى الرغم من أن ابن زمرك قد عارض معلقة عنتره مباشرة، إلا أن قصيدته التي عارض بها هذه المعارضة لم تقع في أسرها بالكلية؛ إنما ثمة أبيات في نص ابن زمرك تناص فيها مع شعراء من أزمنة مختلفة وبيئات مختلفة على النحو التالي.

ولا نعدم في هذه المعارضة تأثر ابن زمرك بمن سبقوه إلى معارضة المعلقة ومن ذلك ما تأثر فيه ابن زمرك بالأعشى التطيلي وذلك في قول الأول:

والليل مريد الجوانح قد بدا

فيه الصباح كقبرة في أدهم

وقوله:

أنسى سماعة حاتم وكفك في

يوم اللقاء ربيعة بن مكرم

وقوله:

ورث السماعة عن أبيه وجده

فالأكرم ابن الأكرم ابن الأكرم

وكذا قوله:

أقسمت بالحرم الأمين ومكة

والركن والبيت العتيق وزمزم

وكذا قوله:

لترى دمسوع العاشقين برسمها

حُمراً كحاشية الرداء المفلس

كذلك تأثر بالتطيلي فيما أخذه عن المتنبي؛ يقول ابن زمرك:

صرفوا إليك ركايبهم وتيمموا

من بابك المنتخب خير ميم

وكما هو ظاهر؛ فقد تأثر ابن زمرك بنظيره الأندلسي تأثراً غير قليل.
ومن تأثره بغيره من الأندلسيين لكن ليس فهم علاقة بهذه المعارضة
لمعلقة عنزة إنما استلهم بعض خيالاتهم، ومن هؤلاء ابن خروف من عصر
الموحدين وهو العصر السابق لعصره.

يقول ابن زمرك:

ومنوع الحركات قد ركب هوا

يمشي على خط به متوهم

وهذا الوصف لمحبوبته فجده في وصف ابن خروف^(١):

ومنوع الحركات يلعب بالثهي

ليس المحاسن عند خلع لباسه

كذلك يتأثر من عصر الموحدين بابن سهل الإشبيلي. يقول ابن زمرك:

ما همراً إذ أرسلت نظرة فأتك

أن لو عطفست بنظرة المترحم

وهو مستقى من قول ابن سهل^(٢):

ما قبر لو واسى وسلوى بزورة

خلى جرى فيها القضاء على راسي

ولا يفوتنا تأثره من شعراء الموحدين بالرصاصي البليسي إذ يقول ابن

زمرك:

يا فاتل الله الجفون فإنها

مهما رمت لم تخط شاكلة الرمي

^(١) ابن سعيد: الغصون الياغة، ت. إبراهيم الإياري، دار المعارف، ١٩٧٢م. ١٤١. وفي المغرب:

^(٢) ديوان ابن سهل: ٢٦٠

ونجد صورثها في بيت الرصافي^(١):

يا قاتل الله العيون لأنها

حكمت علينا بالهوى والمون

«فابن زمرك يتجلى لنا من خلال شعره شاعراً بلاطياً بالدرجة الأولى وفي الوقت نفسه شاعراً مقلداً وهذا يعني أننا سنجد ما تعودنا عليه من معان في هذا الميدان شرقاً وغرباً فلم يبق للشاعر شيء يذكر حتى يستلفت مستمعيه إلى ما هو جديد طريف. وقد انحصرت الطرافة في ميدان واحد وهو التعبير عن هذه المعاني المتوارثة المكررة إلى إثارة السآمة والملل فعبقرية الشاعر هي أن يحسن «الكيف» لا المضمون للقصيدة ولا يتوصل إلى ما يظرب السامع إلا إذا كان مسيطراً على أسرار البلاغة والبيان ماهراً في استخدام الصور والاستعارات حتى يوهم الممدوح أنه بصدده ما لم يسمع من قبل»^(٢)

إن تأثر ابن زمرك بغيره من الشعراء الأندلسيين جاء طبيعياً فابن زمرك يمثل أحد شعراء نهاية دولة الأندلس، فلا بد أن يكون قد تأثر بمن سبقوه وبخاصة شعراء عصر الموحدين، لكن ليس معنى هذا أنه لم يتأثر بغيرهم من شعراء العصور الأخرى، فهذا ابن خفاجة يترك فيه أثراً بالغاً من خلال تصاويره للطبيعة بمنظرها المبهجة الساحرة فتظهر معارضة ابن زمرك غاية في التمييق والتدبيج شأنها في ذلك شأن البيئة التي نبعت منها، ولنعرض بعض الأبيات التي تدل على ذلك.

- والروض مختال بحلة سندس

من كل موشى الرقوم منمنم

(١) الرصافي البلسي: الديوان، ت. د. إحسان عباس، دار الثقافة - بيروت، ١٩٦٠م: ٢٢٣.

(٢) د. حمدان حجاجي: حياة وأثار ابن زمرك شاعر الحمراء، ديوان المطبوعات - جامعة الجزائر: ٧٩.

ورياحه نسجت بنشر لطيفة

وأفاحه بسمت بثغر مثلم

- والبدر في صفح السماء كأنه

مرآة هند ومسطح ألج نرغمي

والزهر زهر والسما حديقة

لتقت كمالك جنبها عن الحجم

ولم تكن البيئة الأندلسية فقط والموروث الأدبي هما اللذان تركا أثراً في معارضة ابن زمرك، إنما أيضاً موروثه الديني المتمثل في استلهاهم الصور القرآنية كقوله مصوراً بمدوحه وقد أنقذ الأندلس من الهلاك والضياح.

وافيت هذا الثغر وهو على شفى

فشفت معضل داله المستحکم

وهو من الصور القرآنية التي تصور بعث الإسلام وقد أنقذ الناس من السقوط في مهالك الفرقه والشئات، وكان الناس كانوا على حافة السقوط في النار التي تأكلهم ولا تبتسى على أحد منهم، أو هي تحرقهم فيذرقون عذابها، كذلك ذاقوا عذاب الصراعات والتناحر «وكنتم على شفا حفرة من النار فانقذكم منها»^(١)، ونضى لنا صورة أخرى مشرقة استلهاها ابن زمرك من تصوير القرآن للجان الذي يحاول استراق السمع فتصيبه الشهب فيحترق، يقول ابن زمرك.

رام استراق السمع وهو مُمَنع

فأصيب من قضب العصي بأسهم

رَجَمَتْهُ مِنْ شُهَبِ التُّبَالِ حَوَاصِبِ

لولا تعرضه لما لم يُرَحِم

(١) سورة آل عمران، الآية: ١٠٣

وهي صورة مسئلة من قوله تعالى:
﴿إِلا من استرق السمع فأتبعه شهاب مبين﴾^(١)
وكان من المتبع أن يتندح الأمير بدفاعه عن الإسلام والحفاظ على دولته
كقوله.

أما سعودك في الوغى فتكفلت

بسلامة الإسلام فاخلد واسلم
وكذلك امتداحه بأصوله العربية وأن آباءه وأجداده هم العرب الأوائل
الذين ذادوا عن الإسلام في مطلع أنواره على الدنيا ومن ذلك قوله.
أبناء أنصار النبي وحزبه

وذري السوايق والجوار الأعصم

سل عنهم أخداً وبدراً لفهم

أهل الغناء بها وأهل المغنم

وبفتح مكة كسم لهم في يرمه

يلواء خير الخلق من متقدم

أقسمت بالحرم الأمين ومكة

والركن والبیت العتيق وزمزم

لولا مآثرهم وفضل علائهم

ما كان يُعزى الفضل للمتقدم

وهكذا وعلى كثرة المعارضات التي نظمها أصحابها إعجاباً وتأثراً بمعلقة
عنتر بن شداد، فإنه لم يكن هناك معارضة أشد تأثراً وانعكاساً للثقافة المشرقية
على صفحة الشعر الأندلسي أقوى من معارضة حازم القرطاجني الذي تبع
فيها خطى عنتره واقتفى أثره بصورة أوضح من غيرها في المعارضات الأخرى.

(١) سورة الحجر: الآية ١٨

الأعمى التطيلي يعارض زهير بن أبي سلمى

أَرْجَمُ فِيكَ الظُّنُّ كُلُّ مُرْجَمٍ
وَمِنْ دِي مِنَ الْوَدِّ الَّذِي مَا انْتَحَى لَهُ
ذَكَرْتُكَ ذَكَرَ السَّانِحِ الدَّارِ دَارُهُ
وَأَنْتَ بَنِيْتَ الْجَمْدَ بِالْبَاسِ وَالنَّدَى
إِذَا ضَلَّ طُلَّابُ الْمَكَارِمِ مَبْلَهَا
بِأَيِّ لِسَانٍ يَدْعِي مَعَكَ الْعِلَا
تَوَهُمَ أَنْ الْبِدْرَ حَيْثُ مَرَى لَهُ
عَلَى رِشْلِهِ حَتَّى يُرَى بَيْنَ أَرْبَعِ
ثَلَاثُ دُرَى وَأَفْضَاكَ دِمَّةُ
أَبَا قَاسِمٍ خُذَهَا عِتَابَ ثَلَاثِ
أَغْضَى اللَّيَالَى لَا تُقْطِى مَارِسَى
غَنِيَتْ بِمَا أُعْطِيَتْ عَمَّا حُرِمَتْهُ
وَأَتَكْرَتْ مَا لَأَقِيَتْ ثُمَّ عَرَفَتْهُ
وَلَمْ أَعْلَمْ بِأَلَيْ لَآ أَنَا لَهَا
وَمَا تَطْلُبُ الْأَيَّامُ مَنِي وَإِنَّمَا
بَعَثَتْكَ مَنَّا كَيْفَ كُنْتُ وَقَدْ جَلَّتْ
وَلَقَدْ وَأَبِيهَا مَبْرُتٌ حَقٌّ مَبْرُهَا
رَأَيْتُ الْغَنَى وَتَقَا عَلَى كُلِّ جَاهِلٍ
أَبَا قَاسِمٍ هَاكَ الْكِنَاءَ وَالْمَا
تَاهِبَ لِي صَرَفُ الزَّمَانِ بِزَعْوِي
أَعِذْ تَفَرَّةً فِي صَادِقِ الْوَدِّ غَضِي

وَحَاشَاكَ لَمْ أَرْتَبِ وَلَمْ أَتَدَّمْ
سُلُوْ، وَلَا أَوْ دَى بِهِ لَوْمٌ لَوْمٌ
بِمَيْتِ هَوَاةٍ مِنْ مَسْجِلٍ وَمَبْرَمٍ
وَقَدْ هَدَمُوهُ فِي لَبْرَسٍ وَمَطْعَمٍ
فَأَنْتَ لَهَا أَعْدَى مِنَ السِّيدِ لِلْفَسَمِ
أَخْرَ الْجَهْدِ لَمْ يَكْرُمَ وَلَمْ يَتَكْرَمِ
فَأَمَّلَ يَغْلُوهُ بِأَقْصَرِ سُلْمٍ
تَصُدُّ عَنْ الْعَلِيَا بِهَا كُلُّ مُحْرَمِ
رَهِيْبَةُ هِنْدَى وَإِقْبَالُ ضَمِيغِ
وَرُبَّمَا كَانَتْ عِتَابَ تَبْرَمِ
وَلَوْ شَفَنِي هَمَى بِهَا وَتَهْمَمِي
لَا أَاكُنْ مُثَرِّفُ لَسْتُ بِمُعْذَمِ
إِذَا كَانَ مَا لَا بُدَّ مِنْهُ فَسَلَمِ
وَمَنْ يَتَعَلَّقُ بِالْأَبَاطِيلِ يُسَلَمِ
أَنَا الْمَشْرُفُ الْمُتَقْضَى فِي يَدِ الْكَمَى
عَلَى الرُّزَايَا بِسَيْنِ يَكْرٍ وَأَيْمِ
فَسَلَنِي عَنْهَا غَيْرَ عَمَى وَلَا عَمَى
فِيَا عَيْنَ ذِي الْجَهْلِ الْعَمَى ثُمْتُ الْعَمَى
هُوَ الشَّرْقُ أَرْمِيهِ إِلَيْكَ وَتَرْتَمِي
لَقَدْ جُنَّ حَتَّى ظَنَّ أَلَكُ مُسْلَمِي
بُؤَالِيكَ الْغُلَاطُ الْحَجِيجِ بِزَمَزَمِ

<p>فهل تجزيين عنه صلاة التيمم بحيث رأيت الروض رطباً الشعم بودي لو آتي أرقفت لها دمي ولكنه من يحرم الله يحرم رميت لما أخطيت شاكلة الرمي</p>	<p>تيمم حتى غاب الماء مطلقاً أجداً لم تنجبا لجذب مسارحي وكم نطفة من ماء وجهي أرقتها وما لمت نفسي يوم جئتكم مادحاً أكسير قومي بي بعد علمي بسائي</p>
--	--

معلقة زهير^(١)

أَمِنْ أَمْ أَوْفَى دَمْنَةً، لَمْ تُكَلِّمْ
 وَدَارَ، لَهَا بِالرُّقْعَتَيْنِ، كَالْهَمَا
 بِهَا الْعَيْنُ، وَالْأَرَامُ، بِمَشِينِ خِلْفَةٍ
 وَقَفْتُ بِهَا، مِنْ بَعْدِ عِشْرِينَ حِجَّةً
 أَتَانِي سَفْعَاءُ فِي مَعْرُسٍ مِرْجَلٍ
 فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ، لَوْنِهَا
 تَبَصَّرَ، خَلِيلِي، هَلْ تُرَى مِنْ ظِلْعَانِ
 عَلَوْنَ بِأَمْعَاطٍ، عِشَاقٍ، وَجَلَّةٍ
 وَفِيهِنَّ مَلْهَى، لِلصُّبُلِيِّ، وَمَنْظَرُ
 يَكْرُنُ بِكُورًا، وَاسْتَعْرُونَ، بِسُحُورٍ
 جَعَلَنَ الْقَنَانُ عَنْ يَمِينِ، وَحَزْنُهُ
 ظَهَرَنَ مِنَ السُّوَيَانِ، ثُمَّ جَزَعْنُهُ
 رَوْرُكْنِ فِي السُّوَيَانِ يَغْلُونَ مَثْنُهُ
 كَانَ نَتَاتِ الْعَهْنِ، فِي كُلِّ مَنْزِلٍ
 فَلَمَّا وَرَدَنَ الْمَاءَ، زُرْقًا حِمَامُهُ
 سَعَى سَاجِيَا لَحِيظِ بْنِ مُرَّةٍ، بَعْدَمَا
 فَاتَسَمْتُ بِالْبَيْتِ، الَّذِي طَافَ حَوْلُهُ
 يَمِينًا، لِنِعَمِ السَّيْدَانِ وَجِدْتُمَا
 لِدَارِكْتُمَا عَبَسًا وَدُبْيَانِ، بَعْدَمَا
 وَقَدْ قُلْتُمَا: إِنَّ لِدَارِكِ السُّلَمَ، وَاصْعَا

يَحْرُمَانِ السُّدْرَاجَ، فَاَلْتَقَسْتُمُ؟
 مَرَايِجُ وَمُثَمِّمٌ، فِي نَوَاصِرٍ مِعْصَمٍ
 وَاطْلَاقُهَا يَنْهَضُنْ، مِنْ كُلِّ مَنَاجِمٍ
 فَلَايَا عَرَفْتُ الدَّارَ، بَعْدَ الثَّرَاهِمِ
 وَلُوبَا، كَحَيْدَمِ الْحَوْضِ، لَمْ يَنْتَلِمِ
 إِلَّا، حِمٌّ مَبَاحًا، آيَهَا الرُّبْعُ، وَاسْلَمِ
 تَحْمَلُنْ، بِالْعَلْيَاءِ، مِنْ فَوْقِ جُرْثُمِ؟
 وَرَادِ حَوَاشِيهَا، مُشَاكِهَةِ الدَّمِ
 أَنْيَقُ، لِعَيْنِ النَّاطِرِ، الْمُتَوَسِّمِ
 فَهَنْ، لِسَوَادِي الرُّمُسِ، كَالْبِلْدِ لِلْقَمِ
 وَمَنْ بِالْقَنَانِ، مِنْ مُجِلٍّ، وَمُخْرَمِ
 عَلَى كُلِّ نَسِيئِي، قَشِيْبٍ، مُقَامِ
 عَاسِيَهْنِ ذَلُ النَّاعِمِ الْمُتَسَّعِمِ
 لَزَلَنَ بِهِ، حَبُّ الْقَنَا، لَمْ يُحَطِّمْ
 وَضَعَنَ عَصِيَّ الْحَاضِرِ، الْمُتَخَيِّمِ
 بُزُلَ مَا بَيْنَ الْعَشِيرَةِ، بِالدَّمِ
 رِجَالُ بَنُوهُ، مِنْ قُرَيْشٍ، وَجُرْهُمِ
 عَلَى كُلِّ حَالٍ، مِنْ سَحِيلٍ، وَمُبْرَمِ
 نَفَاتُوا، وَدَقُّوا بَيْنَهُمْ حِطْرَ مَنْشِمِ
 بِعَالٍ، وَمَعْرُوفٍ، مِنْ الْأَمْرِ، تُسَلِّمِ

(١) الديوان: ٩.

فَأَصْبَحْتُمَا، مِنْهَا، عَلَى خَيْرِ مَوَاطِنٍ
عَظَمَيْنِ، فِي عُلْيَا مَعَدٍّ، وَغَيْرِهَا
فَأَصْبَحَ يَجْرِي فِيهِمْ، مِنْ تِلَادِكُمْ،
تُعْفَى الْكُلُومُ، بِالْمَثِينِ، فَأَصْبَحْتَ
يُسْتَجْمَعُ قُصُومٌ، لِقُصُومٍ، غَرَامَةٌ
فَمَنْ مُبْلَغُ الْأَحْلَافِ، عَنِّي، رِسَالَةٌ
فَلَا تَكْتُمُنَّ اللَّهَ مَا فِي نُفُوسِكُمْ
يُؤَخَّرُ، فَيُوضَعُ لِي كِتَابِي، فَيُدْخَرُ
وَمَا الْحَرْبُ إِلَّا مَا عَلِمْتُمْ، وَذَقْتُمْ
مَتَى تَبَعَلُّوْهَا تَبَعَلُّوْهَا، ذَمِيمَةٌ
فَتَعْرُكُكُمْ عَرَكُ الرَّحَى، بِثِقَالِهَا
فَتُسْجَعُ لَكُمْ غِلْمَانُ أَشْمَاءَ، كُلُّهُمْ
فَتُغْلِلُ، لَكُمْ، مَا لَا تُغِلُّ لِأَهْلِهَا
لَعَمْرِي، لَنِعَمَ الْحَيِّ، جَرُّ عَلَيْهِمْ
وَكَانَ طَلَوِي كَشَحًا، عَلَى مُسْتَكَّةٍ
وَقَالَ: سَاقِضِي حَاجَتِي، لَمْ أَتْقِي
فَشَدُّ، وَلَمْ تُفَزِّعْ بُسُوتُ، كَثِيرَةٌ
لَدَى أَسَلٍ، مُسَاكِي السَّلَاحِ، مُقَدَّفِرٍ
جَرِيءٍ، مَتَى يُظْلَمُ يُعَاقَبُ بِظُلْمِهِ
رَعَوْا مَا رَعَوْا، مِنْ ظِلْمَتِهِمْ، ثُمَّ أَوْرَدُوا
فَقَضَوْا مَنَایَا، بَيْنَهُمْ، ثُمَّ أَصْدَرُوا
لَعَمْرُكَ، مَا جَرَّتْ عَلَيْهِمْ رِمَاحُهُمْ
وَلَا شَارَكُوا، فِي الْقُصُومِ، فِي دَمِ لَوْحَلٍ

بِعِيدَيْنِ، فِيهَا، مِنْ عُقُوقٍ وَمَائِمٍ
وَمَنْ يُسْتَحْ كَتَرَأُ، مِنَ الْمَجْدِ، يُعْظَمُ
مَعَانُ شَتَّى، مِنْ إِفَالِ الْمَرْئِمِ
يُسْتَجْمَعُ مِنْ لَبَسٍ، فِيهَا، بِمُجَرِّمِ
وَلَمْ يُهَرِّقُوا، بَيْنَهُمْ، مِلَّةٌ مِخْجَمِ
وَدُبْيَانُ: هَلْ أَتَمَّكُمْ كُلُّ مُقَسِّمٍ؟
لِيُخْفَى، وَمَهْمَا يُكْتَمُ اللَّهُ يَعْلَمُ
لَيُومَ الْحِسَابِ، أَوْ يُعْجَلُ، فَيُنْقَمِ
وَمَا هُوَ، عَنْهَا، بِالْحَدِيثِ الْمَرْجَمِ
وَيُسْفَرُ، إِذَا ضَرَّيْتُمُوهَا، فَتَضْرِمِ
وَيُلْقَحُ كِشَافًا، ثُمَّ تُحْمِلُ، فَتُثْمِ
كَأَحْمَرِ عَادٍ، ثُمَّ تُوضَعُ، فَتَقْطَمِ
تُرَى بِالْعِرَاقِ، مِنْ قَفِيرِ زَيْنٍ وَدِرْهَمِ
بِمَا لَا يُوَاتِيهِمْ، حُسَيْنُ بْنُ ضَمْضَمِ
فَلَا هُوَ أَبْدَاهَا، وَلَمْ يَسْتَجْمَعِ
عَدُوِّي بِالنَّفَرِ، مِنْ وَرَائِي، مُلْجَمِ
لَدَى حَيْثُ أَلْقَتْ، رَحْلَهَا، أَمْ تَشْعَمِ
لَهُ لِبَدٌ، أَظْفَارُهُ لَمْ تُقْلَمِ
مَرِيْعًا، وَإِلَّا يُبَدَّ بِالظُّلَمِ يَظْلَمِ
غِمَارًا، تُسِيلُ بِالرَّمَامِ، وَيَالِدَمِ
إِلَى كَمَلٍ، مُسْتَوْبِلٍ، مُتَوَخِّمِ
دَمُ ابْنِ نُهَيْلٍ، أَوْ قَنِيلِ الْمُلَمِ
وَلَا وَهَبِ، مِنْهُمْ، وَلَا ابْنِ الْمُحَرَّمِ

فَكَلَّا أَرَاهُمْ أَصْبَحُوا يَعْقِلُونَهُمْ
تُسَاقِقُ إِلَى قَوْمٍ، لِقَوْمٍ، خِزَامَةٌ
لِحَيٍّ، حِلَالٍ، يَعْمِمْ النَّاسُ أَمْرَهُمْ
كَرَامٍ، فَلَا ذُو الْوَيْرِ يُدْرِكُ وَتَرَهُ
سَمِئَتْ تُكَالِفُ الْحَيَاةَ، وَمَنْ يَجْشُ
رَأَيْتُ الْمَنَابِيا خَبَطَ عَشْرَاءَ، مَنْ تُصِيبُ
وَأَعْلَمُ عِلْمَ الْيَوْمِ، وَالْأَمْسِ، ثَبَلَهُ
وَمَنْ لَا يُصَانِعُ، فِي أُمُورٍ، كَثِيرَةٍ
وَمَنْ يَكُ ذَا فَضْلٍ، يُبْخَلُّ، بِفَضْلِهِ
وَمَنْ يَجْعَلِ الْمَعْرُوفَ مِنْ ذَوْنِ عَرَضِهِ
وَمَنْ لَا يَلْدُ، عَنْ حَوْضِهِ، بِسَلَاحِهِ
وَمَنْ هَابَ أَسْبَابَ الْمَنِيَّةِ يَلْقَاهَا
وَمَنْ يَغْمِصُ أَطْرَافَ الزُّجَاجِ فَلَانُهُ
وَمَنْ يُوفِدُ لَا يُلْمَمُ، وَمَنْ يُفْضِرُ قَلْبُهُ
وَمَنْ يَغْتَرِبُ يَحْمِيبُ عَدُوًّا صَدِيقَهُ
وَمَهْمَا تَكُنْ عِنْدَ امْرَأَةٍ، مِنْ خَلِيقَةٍ،
وَمَنْ لَا يَزَلْ يَسْتَحْمِلُ النَّاسُ نَفْسَهُ

عُلَالَةُ الْفَقْرِ، بِمَذِ الْفَقْرِ مُصْطَمٍ
صَحِيحَاتِ مَالٍ، طَالِعَاتٍ، بِمُخْرِمٍ
إِذَا طَلَعَتْ إِحْدَى اللَّيَالِي، بِمُغْظَمٍ
لَدَيْهِمْ، وَلَا الْجَانِي عَلَيْهِمْ بِمُسْلَمٍ
ثَمَانِينَ حَوْلًا، لَا أَبَالَسُكَ، يُسَامُ
ثَمِينُهُ، وَمَنْ تُخْطِئُ يَعْمُرُ، نَبْهَرَمٍ
وَلَكُنِّي، عَنْ جِلْمٍ مَا فِي خَدِّ، عَمِي
يُضَرِّسُ، بِأَنْبَابٍ، وَيُوطَا بِمَنْسِمٍ
عَلَى قَوْمِهِ، يُسْتَعْنُ عَنْهُ، وَيُذَمُّ
يَقْرَهُ، وَمَنْ لَا يَثْقُ الشُّنْمُ يُشْتَمُ
يَهْدَمُ، وَمَنْ لَا يَغْلِي النَّاسُ يَغْلَمُ
وَلَوْ رَامَ أَسْبَابَ السَّمَاءِ، بِسَلْمٍ
يُطْسِغُ الْعَوَالِي، رُكْبَتُ كُلِّ لَهْدَمٍ
إِلَى مُطْمَسِّئِ الْبَرِّ لَا يَسْتَجْمَعُ
وَمَنْ لَا يُكْرِمُ نَفْسَهُ لَا يُكْرَمُ
وَأِنْ خَالَهَا تُخْفَى، عَلَى النَّاسِ، تُعْلَمُ
وَلَا يُغْنِيهَا، يَوْمًا مِنَ الدَّهْرِ، يُسَامُ

في رحاب الدراسة النصية

هيكل المعارضة:

بداية تقع المعارضة في ستة وعشرين بيتاً من بحر الطويل العروض والضرب مقبوضان

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

قافية الميم المكسورة، وهذه المعارضة تحمل غرضاً واحداً هو المديح لأبي القاسم ابن حمدين يستخلله فخر الشاعر بنفسه واستعطاف المدح لإجزال العطاء، وقد سبق وفسرنا هذه الجزئية عند حديثنا عن معارضة التظلي لعنترة بن شداد.

أما معلقة زهير وهي القصيدة المعارضة فقد استغرقت تسعة وخمسين بيتاً، قد تطول عن ذلك لأبيات لم ترد في بعض النسخ، وقد تقصر لأبيات منسوبة إلى غيره من الشعراء.

على أية حال فالمعلقة تدور حول عدد من الأغراض وتسير على النهج التقليدي القديم، فقد استهلها زهير بالوقوف على الأطلال واستوقف الصبح ووصف الطعن، ثم عمد إلى مدح السيدين هرم بن سنان والحارث بن عوف ونفر من الحرب وصور بشاعتها ثم يذكر حصين بن ضمضم الذي أبى الدخول في الصلح هو وقومه لأنهم لم يشتركوا في دماء عبس وذبيان إلا أن أمرهم - حصين وقومه - انقلب بعد ذلك إلى ما يُكره، ثم يختم زهير معلقته بأبيات من الحكمة أطنب فيها فامتوى عديداً من العظات التي هي خلاصة خبرة ثمانين عاماً وتدور حول أحوال الإنسان وعلاقاته بالناس وتعاملاتهم وذكر بعضاً من الشيم والأخلاقيات التي ينبغي للمرء أن يتحلى بها في السلم والحرب.

وعلى هذا تكون معارضة التطليقي قد فصرت قصير بالغنا عن المتعمدة
لمعارضة مما يجعل المشاككة بينهما تقف عند الحد الخارجي من وزن وقافية
وبعض التراكيب والنصور.

مواطن الاختلاف:

وإذا ما بدأنا الدراسة التحليلية للقصيدة نموذج المعارضة، فإننا لا نرى
أشراً لتلك المقدمة المعهودة وبصورة عامة فالشاعر الأندلسي الذي توجه صوب
الخدائنة نحى فكرة الأطلال والأثافي والنوى جانباً فلم تعد تعنيه في قليل ولا
كثير مثلما عنت الشاعر الجاهلي، وكذا لا يخافنا اسم محبوبته سواء الحقيقي أم
الرمزي. ولأن الغرض هو المدح فإن شاعرنا التطليقي عمد إليه مباشرة ورفض
فكرة اتوهم والظنون في التعرف إلى بيت المدح فهو قائم معذور.

أرجمُ فيسك الظن كل مرْجُم

وحاشاك لم أرتسب ولم أئندم

ويقول زهير:

أبى أم أوفى ومئة لم تكلم

بحومانة الدرّاج فالتمثلتم

وقفت بها من بعد عشرين حجة

فلأيا صرفت الدار بعد توهم

وإن كان مما يسم القصيدة الأندلسية أنها لم تعن بذكر أسماء المواضع
اعتناء الشاعر الجاهلي، فالرحلة والتنقل يبعثان على تعدد الأمكنة التي تتعلق
قلب الشاعر بها فيستحضر الذكريات ويحلو له أن يجري أسماءها على لسانه
وعلى أية حال فلاني أرى أن الشاعر الأندلسي في معارضته للشعر الجاهلي لم

يكن ليعارضه معارضة تامة تشمل المضمون والشكل وذلك لبعده السعة الزمنية والمكانية. واختلاف الأحوال والثقافات والأمزجة، لكن يبقى حب الأندلسيين وتبقى رغبتهم في إثبات قدراتهم على الوصول إلى هذا المستوى الأمثل من الشعر العربي أو قد يكون الإعجاب بالمبنى دون المعنى.

مواطن التناص:

وإذا ما عدنا بعد هذا الاستطراد فإننا نلمس بعد مظاهر التأثير الذي يكسو تراكيب التطيلي وخيالاته والفاظه ومن ذلك قول التطيلي:

ذكرتك ذكر النازح الدار داره

بحيث هواء من سحيل ومبرم

فقد اقتفى في ذلك قول زهير.

يمناء لنعم السيدان وجدما

على كل حال من سحيل ومبرم

وإن كان المعنى الذي استعار له التعبير به (سحيل ومبرم) يختلف عن المعنى الذي قصده زهير، فالتطيلي يصف بها الهوى سواء أكان سهلاً أم شديداً أما زهير فيصف بهما السيدين وكيف أنهما محمودان في كل الأمور لئنها وشديدها.

كذلك قول التطيلي:

إذا ضلّ طلاب المكارم سبلها

فأنت لها أهدى من اليد للغم

ويقول زهير:

يكون بكوراً، واستحزن بسحرة

فهن لسواي الرّس كاليد للغم

وكما هو واضح فقد استعار التطيلي تعبير (عن اليد للفم) ليكشف به عن مدى قرب الممدوح من المكارم الأخلاقية والطرق المؤدية لها فهو يعرف طريقها بسرعة وسهولة ولا يحتاج في ذلك إلى دليل يرشده إليها. والتعبير عند زهير ليُعبّر به عن قرب الظمائن إلى وادي الرّمن كقرب اليد للفم فهن في طريقهن إلى الوادي لا يخطئن الطريق كما لا تخطئ اليد طريقها إلى الفم فتصل إليه بسرعة.

كذلك يقول التطيلي.

وقد وأبىها مَبَزَتْ حق مَبَزَها

فسلني عنها غير عني ولا عمي

ويقول زهير:

وأعلم علم السوم والأمس قَبْلَهُ

ولكنني عن علم ما لي غدٍ عمي

إذا كان زهير تعامل مع الحياة بشكل واقعي فهو يجهل الغيب وهذا يدل على معرفته بسنن الحياة، فإن التطيلي يأخذ هذا التعبير ويقبله إلا أن خبرته بالحياة وعلمه بأحداثها تجعلانه مبصراً حق الإبصار بالزمان وشؤنه، ولكننا نشعر أن التطيلي يروحي بهذا التعبير إلى أنه يستطيع توقع الأحداث لشدة خبرته بالأيام والحياة.

موضع آخر من معارضة التطيلي.

توهم أن البدر حيث سري له

فأمل بعلمه بأقصر مُلَم

وهو تعبير يصور مكانة الممدوح بحيث لا يصلها واصل حتى ولو صعد إليه بسلم، وهو تعبير مستوحى من قول زهير.

ومن حساب أسباب المنيّة بلغها

ولو رام أمسياب السماء بسُلم

وإن كان المقصد مختلفاً فزهير حديثه عن أن الإنسان لا يستطيع الهرب
من الموت حتى ولو صعد إلى السماء بسُلم هرباً من الموت الذي يتربص
الأرض، فالموت لاحقاً أيما يذهب وحيثما يهرب.

ونستطيع أن نضم إلى ما سبق من مواطن التأثير هذين البيتين للتطيلي
يتضح من خلالهما مدى إعجاب التطيلي بمعاني زهير. يقول التطيلي:

وكم نطفة من ماء وجهي أرقتها

بوذي لسواني أرقّت لها دمي

وما لُمت نفسي يوم جئتكَ مادحاً

ولكنه من يحرم الله يُحسرم

ويقول زهير.

سألنا فأعطيستم وعدنا فعدتم

ومن أكثر التسأل يوماً سيُحرم

وإذا كان الكرم والجود من تلك الحمائد التي أمتدح بهما المدوحان في
كلتا القصيدتين، فإن من المعاني المشتركة في المدح والذي تلاقي فيها التطيلي مع
زهير أن المجد ينهني بالجود والقوة فكرم المدوح ونداه في سبيل حقن الدماء أو
إبدال حياة الفقر بالغنّى هو مما يحمّد للممدوح ويكون سبباً من أسباب مجده،
وكذا فإنه يمكن لمجده ويعليه بما يتمتع به من صفة القوة والقدرة على الأعداء،
ولنقرأ هذه المعاني التي اتفق فيها التطيلي مع زهير.

يقول التطيلي.

وأنت بنيت المجد بالبأس والندى

وقد هدموه في لبوس ومطعم

ويقول زهير

عظيمين في عليا مَعْدٌ و غيرها

ومن يستبح كنزاً من المجد يعظم

ومن لا يذو عن حوضه بسلاحه

يهدم ومن لا يظلم الناس يُظلم

من مواطن التميز:

وإذا كان زهير جعل مدوحيه على رأس العرب عظمة ومجداً بما قدماء
من ديات وأموال وبما أبدىء من قوة وبأس في الدفاع عن الحمى، وأن من لا
يأخذ بهذين السبين فلا عظمة ولا مجد له، بل إنه يهدمهما بيده، فكما هو
واضح فقد استطاع التطيلي أن يجمع المعنيين في بيت واحد على خلاف ما صنع
زهير، علاوة على اعتماده بنية المقابلة لتصوير مدوحه في أفضل صورة والخفض
من شأن أعدائه الذين يتفقون ويضيعون الأموال في مظاهر وأطعمة لا تبني
أجداً إنما تهدمها.

تناص الأساليب:

وعلى المستوى الأسلوبي، فقد رافت قصيدة زهير للتطيلي أن يحتذي
أساليب بعينها، ومنها أسلوب الشرط الذي هو من أساليب زهير المميزة والذي
يؤدي إلى تأكيد المعنى وإظهاره في ثوب جديد فيبدو جميل العبارة أنيقها بما
ينبعث منه من إيقاع موسيقي مسموع وما تحدثه من تجانس الحروف مما يدل
على حكمة الشاعر وخبرته وإخلاصه في إسداء النصيح السديد، ومن ذلك قول
زهير.

- وقد قلتما: إن ندرك السلم واسعاً

قال ومعروف من الأمر نعلم

- عظيمين في عليا معدٌ وغيرهما

ومن يستبح كنزاً من المجد يعظم

- فلا تكتمن الله ما في نفوسكم

ليخفى ومهما يكتن الله يعلم

- متى تبعثوها تبعثوها ذميمة

وئضراً إذا ضررتموها فتضرم

- جرى متى يظلم يعاقب بظلمه

مريعاً وإلا يُبد بالظلم يظلم

- سئمت تكاليف الحياة ومنّ يعش

ثمانين حولاً لا أبالك بسام

- رايت المنايا تحبط عشواء منّ نصيب

ثمثة ومن تخطى يعثر فينرم

- ومن لا يصانع في أمور كثيرة

يضرّس بأنياب ويوطأ بمناسيم

- ومن بك ذا فضل فيخل بفضله

على لومه يُستغن عنه ويُلمم

- ومن يجعل المعروف من دون عرضه

يقره ومن لا يثق الشتم يُشتم

ونكتفي بالأبيات السابقة من جملة أبيات زهير التي اعتمد فيها بنية الشرط التي تعد ظاهرة من ظواهره الأسلوبية والتي استعان بها التطيلي للأغراض نفسها التي أسلفنا ذكرها، لكنها لم تكن في معارضة التطيلي بهذا الحجم الهائل نظراً لأن غرض الحكمة ليس من الأغراض التي حوتها المعارضة وأسلوب الشرط من الأساليب التي تناسب العظات والحكم ولكن سنشير إلى تلك الأبيات التطيلية التي استخدمت فيها تلك البنية:

- وأنكرت ما لاقيت ثم عرلته

إذا كان مما لا يُبد منه نسلم

- ولم الحمدت بالتي لا أناها

ومن يثعلبني بالأباطيل يسلم

- إذا ضل طلاب المكارم سبلها

فأنست لها أهدى من السيد للنم

- أهد نظرة في صادق المود غصه

يوالك إلظاظ الحجيج بزمزم

- وما أمت نفس يوم جئت مادحاً

ولكنه من يحرم الله يحصرم

بناء الألفاظ :

وعلى مستوى البنية اللفظية يظهر التكرار بلفظة الكلمة أو بإحدى اشتقاقاتها أو بصيغها المتنوعة، ونقف من خلال هذا على القيمة الفنية التي تؤديها وتصل إليها هذه البنية من التأكيد على المعنى في ربّات موسيقية مؤثرة. ومن ذلك في معلقة زهير:

- بكرن بكوراً واستحرن بسحرة
- معنى ماعياً غيظ بن مرة
- يستجمها قسوم لقسوم
- متى تبعثوها تبعثوها ذميمة

وتضمر إذا ضميرتها فتضمر

ولا يخفى هنا ما لتكرار حرف الضاد والراء من أثر موسيقي ومعنوي:

- فتعرككم عرك الرحي بثقالها
- فتغلل لكم ما ثغل لأهلها
- رعو ما رعو من ظمئهم
- حلالة ألف بعد ألف مصبم
- تساق إلى قسوم لقوم غرامسة
- وأعلم علم اليوم والامس قبله

وكما اتضح من الشواهد السابقة استخدام بنية المفعول المطلق أو الحال أو الجار والمجرور أو الماضي بعد المضارع أو التكرار المسبوق بنفي أو الاسم الموصول أو الظرف.

ويظهر أثر هذا الأسلوب واضحاً في المعارضة، يقول النطيلي:

- أرجم ليسك القطن كل مرجم
- مضارع + اسم المفعول
- ولا أودى به لوم لوم
- مصدر + اسم الفاعل
- ذكرتك ذكر النازح الدار داره
- الفعل الماضي + المفعول المطلق

- أخو الجهد لم يكرم ولم يتكرم

المضارع المنفي + يَتَفَعَّلُ

- أبا قاسم خلها عتاب تذلل

وريتما كانت عتاب تبرم

عتاب + تبرم

فعال + تفعل

عتاب + تذلل

فعال + تفعل

إلى غير ذلك مما يدخل في باب الجناس، وكما لمسنا ذلك التأثير البعيد
بتراكيب زهير، ولكن فيما يبدو أن التطيلي جاءت تراكيبه اللفظية أعمق ولا
ننكر ما للثقافة والرغبة في استعراض القدرات من أثر كبير على الصياغة
النصية.

وقد أشار د. علي الغريب إلى الذوق اللغوي الرفيع في لغة التطيلي
بقوله: «ويشهد الذوق الفني الرفيع للغة الأعمى التطيلي بأنها كانت لغة أدبية
رفيعة كما تشهد لغة الشاعر له، بأنها لم تكن لغة متكلفة، ولم تكن لغة عربية
حوشية، بل كانت لغة رصينة، تقرأها فلا تكاد تصدق أنها لشاعر أندلسي، بل
الذي تصدقه - فقط - أنها لغة شاعر من شعراء المشرق، ولم يكن الشاعر ليكون
كذلك إلا لعلمه بأسرار لغته»^(١)

^(١) د. علي الغريب: الصور الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب، المنصورة، ط ١، ٢٠٠٣م:

ابن خفاجة يعارض النابغة الذبياني^(١)

بعيشك هل تدري، أخرج الجنائب
 فما لحمت في أولى المشارق كوكبا
 وحيدا نهادا نسي الفياثي، فاجتلى
 ولا جارا إلا بين حمام مصنم
 ولا أنس إلا أن أضاحك، ساعة
 وليل، إذا ما قلت قد باد، فانقضى
 صحت الدياجي فيه سورة ذوالجبر
 لمزكت جيب الليل عن شخص اطلس
 رايت به قطعا من الفجر أخيشا
 وأرعن طمساح الذوائب، باذخ
 يستههب الريح عن كسل وجهه
 وفور، على ظهر الفلاة، كائنه
 يلسوث عليه الغيم سورة عمائم
 اصسخت إليه وهو آخر من صامت
 وقال: ألا كم كنت ملجأ، فانس
 وكم تربي من مدليج، ومؤوب
 ولاطم من تكبير السراج، فعاظمي
 فما كان إلا أن طوتهم يد الردى
 لما خفق ألكي غير رجفة اهلل
 وما فيض السلوان دمع، وإنما
 فحسنى مشى أبقي، ويظعن صاحب

ثعب برحلي، أم ظهور التجائب؟
 فاشرقت، حتى جئت أغرى المغارب
 وجسرة المنايا، في إلتاع الغيايب
 ولا دار إلا في قسود السركائب
 لغور الأمانى في رجوء المطالب
 تكشف عن وعد من الظن كاذب
 لأعنين الآمال يفيض كرايب
 تطلع وفاح المضاحك فاطس
 تأمل عن لحم، ثوقد، ناقير
 يطاول أهنان السماء بغارب
 وزحم، ليلا، شهبه بالمناكب
 مبال الليلي، مفكر في العواقب
 لها، من وميض البرق حمر ذوائب
 فخذني ليل السرى بالعجايب
 وسوطن أواء، تبطل، تائب
 وقال بظلي من مطى ورايب
 وزاحم، من خضر البحار، غواربي
 وطارت بهم ربح التوى والثواب
 ولا نوح وزقى غير صرخة نادير
 توفت دموعي في فراق الهواحب
 أودع منه راحلا غير آهيب؟

^(١) دبران ابن خفاجة: ٤٢.

وحتى متى أرغى الكواكب ماهرأ
 فرحماك بما مولاي ذموة خسار
 فاسمعي، من رعتي، كل جيرة
 فستلى بما أبكى، ومري بما شجا،
 وقلت، وقد نكبت عنه لطيّة
 فمن ظالم، أخرى الليالي، وغارب؟
 ثمسك إلى نعيمك راحة راغب
 يترجمها عنه لسان الشجار
 وكان، على عهد الشري، خير صاحب
 سلام، فلأنا من مقسم وذاهب

قصيدة النابغة الذبياني^(١)

كليني لم، يا أميمة، ناصب
وليل أناسيه، بطي الكواكب
تطاول حتى قلت ليس بمنقش،
وليس الذي يرعى النجوم بأيسر
وصدر أراح الليل عازب هـ،
على عمرو نعمة، بعد نعمة
حلفت مينا غير ذي مشوكة،
لئن كان للقبرين: قبر يملق،
وللحارث الجفني، سيد قوم،
ليتمن بالجيش دار المحارب
وثقت له بالنصر، إذ قيل قد غزت
بنو همة دينا، و عمرو بن عامر
أولئك قوم، بأسهم غير كاذب
عصائب طير، تهتدي بعصائب

(١) الديوان: ٤٤.

بصاحبينهم، حتى يُغرّن مغارهم

من الضساريات، بالدماء الدوارب

تراهن خلف القوم خُزراً عيوئها،

جلوس الشيوخ في ثياب المرائب

بجوانح، قد أيقن أن قبيسة،

إذا ما التقى الجمعان، أول غالب

لهن عليهم عادة قد عرفتها،

إذا عرّض الخطى فوق الكواثب

على عارفات اللطعان، حواشي،

بهن كُلسوم بين دام وجالِب

إذا استنزلوا عنهن للطن أرقلوا،

إلى الموت، إرقال الجمال المصاعِب

فهم يتساقون المنية بينهم،

بأيديهم بيسف، رفاق المضارب

يطير فضاضاً بينها كل قونس،

ويتبعها منهم فسراش الحواجِب

ولا عيبَ لهم غير أن سُيولهم

بهن فلول من قراع الكتائب

لورثن من أزمان يوم حلِمة،

إلى اليوم قد جرين كل التجارب

تقد السلوقي المضاعف نسجة،

وتوقد بالصفايح نار الحباب

بضربٍ يُزيلُ الهَامَ عن مكنائِهِ،

وطمنِ كإِزاعِ المخاضِ الضواري

لهم شِيمَةٌ، لم يُعطِها اللهُ غيرَهُم،

من الجودِ، والأحلامِ غيرِ عَوَازِي

مجلستُهُم ذاتُ الإِلَهِ، ودينُهُم

قويمٌ، فما يرجون غيرَ العواقِبِ

رفاقُ التَّعالِ، طيبٌ حِجْزائُهُم،

يُحيونَ بالرَّيحانِ، يومَ السُّبُحِ

لحيَتُهُم بيضُ الرُّلائِلِ بينهم،

وأَكْسِيَةُ الإِضْريحِ فوقَ المشاجِبِ

يسرونونَ أجساداً، قدماً نعيمُها،

بِخالِصَةِ الأردانِ، خضرِ المناكِبِ

ولا يحسبونَ الخيرَ لا شرّاً بعدَهُ،

ولا يحسبونَ الشرَّ ضرباً لا زَبِ

حبوتُ بها غُسانٌ إذ كنتُ لاحقاً

بقومِي، وإذ أهيتُ على مذاهبي

ترجمة ابن خفاجة

ولد أبو إسحق إبراهيم بن أبي الفتح بن عبد الله بن خفاجة سنة ٤٥٠ هـ (١٠٥٨ م) بجزيرة شقر Jucar، وهي من أعمال بلنسية شرقي الأندلس، وإنما قيل لها جزيرة لأن نهر شقر يحيط بها، ووصفها ياقوت فقال «هي أنزه بلاد الله، وأكثرها روضة وشجراً رماء وقد اشتهر شعراؤها بوصف الطبيعة أمثال ابن خفاجة وابن عائشة وابن الزقاق، كان مولده أيام ملوك الطوائف، وقد استقلت الدولة العامرية في بلنسية»^(١)

«وكانت وفاته في جزيرة شقر في شهر شوال سنة ٥٣٣ هـ (حزيران ١١٣٩ م)»^(٢)

«وأما وصفه للطبيعة عينها فلا يدافعه عنها سوى ابن الرومي، وقد يكون أفضل شاعر وصفها بالأندلس، وسلك طريقه غير واحد منهم فتسجوا على منواله كأبي عبد الله بن زمرك، فقال فيه ابن الخطيب إنه خفاجي النزعة»^(٣)

كما قال عنه حازم القرطاجني ميمزاً له عن غيره من الشعراء «ومن الشعراء من يمشي على نهج غيره في المنزع ويعتفي في ذلك أثر سواه، حتى لا يكون بين شعره وشعر غيره من هذا حدود في ذلك كبير ميزة، ومنه من اختص بمنزع يتميز به شعره من شعر سواه، نحو منزع مهيار ومنزع ابن خفاجة»^(٤)

(١) مقدمة ديوان ابن خفاجة: ٧.

(٢) نفسه: ٨.

(٣) نفسه: ١١.

(٤) منهاج البلغاء: ٣٦٦.

في رحاب الدراسة النصية

اتفقت قصيدة ابن خفاجة الأندلسي مع قصيدة النابغة على مستوى بناء التجانس في الوزن والقافية إذ جاءت القصيدة من بحر الطويل، والذي اتسع ليفرغ فيه الشاعر أشجانه وآلامه ثم وصفه لبعض ظواهر الطبيعة من حوله والتي في حاجة إلى مثل هذا الامتداد من التفعيلات، ثم جاءت المعارضة الخفاجية على قافية القصيدة المعارضة ورويها وهي الباء المكسورة والتي توحى بالحاح مشاعر الألم والأسى، ثم تلك الباء التي تحمل الإحساس بالضعف عند نطقها فالهموم والأحزان التي أنهكت الشاعر لم تترك له من القوة ما ينطق به الحروف الثقيلة.

وإذا كانت قصيدة النابغة لم تحمل غير غرضين الأول منهما وصف الليل وما يجره عليه من هموم ثم يكون الثاني في مدح عمرو بن الحارث حين هرب النابغة إلى الشام، ونزل بساحته ومدح عشيرته وقومه، فكذلك اختص ابن خفاجة قصيدته بغرضين الأول وصف وحشته في رحلة غاب عنها النهار فكانه أمضى رحلته في ليل لا إصباح لها ثم ينتقل منها إلى وصف الجبل الذي يشاركه هذا الإحساس بالوحشة.

فكان القصيدتين تقاسمتا إحساساً واحداً هو وحشة السير في هذه الحياة التي تضاعفت فيها الهموم وكأنها أضحت ليلاً لا ينبج منه فجر وكلاهما يحتاج إلى الشعور بالأمان؛ ولذلك يلجأ النابغة إلى عمرو بن الحارث كي يثبته هذا الشعور بالأمن في كنفه ولذا يمدحه ويمدح قومه. وكذلك وجد ابن خفاجة في هذا الجبل المأمن وشريك الهموم والذي لم يكن أفضل حالاً منه في الشعور بالوحشة والوحدة.

ويمكننا أن نجد لوصف الجبل تفسيراً على المستوى الثاني للصورة، فإن كان الجبل يرمز إلى ذلك الشكل المتزن من الطبيعة الجامدة فهو ليس هدفاً في ذاته، إنما دفعه إلى اختيار الجبل ما يتسم به من قوة وثبات ورسوخ وتماسك، وهذه صفات كما رأى د. عبد الهادي زاهر^(١) افتقدتها الأندلس زمن ابن خفاجة الذي أراد أن يجنب بلاده بؤادر التفكك والتصدع والانهييار فاختر الجبل ليضعه مقابلاً لها في هذه القصيدة. فهو لا يصف الجبل بقصيدته، وإنما يحيل بلاده جيلاً يجعل الجبل حقيقة استاطيقية، ويضعه في موضع بنيان الأندلس المتداعي أو الذي بدأت بؤادر تداعيه، فقد عاش ابن خفاجة مأساة انهيار الدولة، وسقوط قواعدها في أيدي النصارى، وتطاحن ملوك الطوائف وما كان بينهم من حروب أضعتهم وبددت قوى الأندلس؛ فرفض الفنان فيه هذه الحقيقة وخلق حقيقة استاطيقية أخرى جعل فيها التداعي تماسكاً والانهييار رسوخاً والضعف صلابة، واتخذ من الجبل رمزاً لهذا كله^(٢)

ويدعم هذا التفسير ما مال إليه ابن خفاجة كواجهة للحدثاء التي افتقدتها قصيدة النابغة بظروف العصر من استعمال لعنصري البديع المقابلة والجناس؛ وإذا استطعنا تفسير هذين العنصرين بالمستوى نفسه السابق وهو مستوى ما بعد القراءة الأولى، منجد أن ابن خفاجة أكد ما يتمناه لبلاده من تحول أو تبدل للصورة الكائنة الواقعة، ومن تغيير لسلوك أبنائها من الصراع والتفكك والتغيب عن الخطر المحيط بهم إلى اليقظة والانتباه والتماسك، ولنلاحظ هذا في تلك المقابلات والمتجانسات اللفظية التي أدت دور المقابلات نفسه من الخروج من الحالي إلى الآتي من الواقع إلى المأمول:

(١) عبد الهادي زاهر: التحليل البنائي للموشعة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط ٢، ١٤٢٩ هـ - ١٩٩٩ م:

(هوج الجنائب - ظهور النجائب)

(أولى المشارق - أخرى المغارب)

(ليل باد - وعد كاذب)

(الفجر أغبشا - نجم ثاقب)

(أبقى ويظعن صاحب)

(راحلاً غير آيب)

(سلى بما أبكى وسرى بما شجا)

(موطن أوّاه تبثّل تائب)

(ريح النوى والنوائب)

وأغلب الظن أن تفسيري هذا اتفق مع رؤية د. زاهر في رده عمن قال بأن شعر الطبيعة الأندلسية ليس إلا زخارف وزينات: «وشعر الطبيعة في الأندلس - وفي غير الأندلس - ليس لوحات ولا زخارف إلا في المستوى الأول من مستويات المعنى فيه أو في الجيد منه، وهو المستوى الذي يطفو على سطح النص والذي لم يتجاوزه هؤلاء الباحثون، وليست الاستعارات وأنواع البديع في هذا الشعر وفي كل شعر زينات كما تصور هؤلاء الباحثون؛ ولكنها أدوات يخلق بها الشاعر لغته بإكساب كلمات اللغة دلالات جديدة، يستطیع عن طريقها تصوير رؤيته للأشياء والعالم»^(١)

هذه هي الروح التي اكتنفت قصيدة ابن خفاجة ووجدت في ما نظمته النابغة تجاوباً معها ومشاركة، بغض النظر عن التزام المعارضة للمضمون، وفي أغلب الظن أن هذه هي سمة المعارضات التي توجه بها الشعراء الأندلسيون إلى الشعر الجاهلي، وهذا ما لمحاول إثباته من خلال القصائد التي تعارض أمراً القيس وعنترة وزهير والخنساء.

(١) التحليل البنائي للموشعة: ٦٦.

كذلك وعلى المستوى الأسلوبى فإن بناء معارضة ابن خفاجة اعتماداً على المقابلة والجناس تآزر مع العاطفة والشعور ليسيراً بالقصيدة إلى الوحدة المتكاملة. وإن كان لم يتوافر هذان العنصران في قصيدة النابغة إنما امتاز النابغة بالوصف الواضح الذي يميل إلى الاستطراد فهو يترك المشبه ويسهب في وصف المشبه به إن له قدرة وصفية ناضجة مترابطة.

ولعل من أبرز ما يميز معارضة ابن خفاجة الأمل الذي ارتسم في عديد منبنى التصويرية، فالأمل هو الذي يستمد منه شاعرنا استبشاره بتغيير الأوضاع المتهالكة للأندلس ولعلنا نقف عند بعض هذه الصور حين يقول:

ولا أُنس إلا أن أضاحك ساعة

تغور الأمانى في وجوه المطالب

وقوله:

مسحت الدياجى فيه سود ذوائب

لأعتق الآمال ببض ترائب

وقوله:

لعملت جيب الليل عن شخص أطلس

تطلع وشمس المضحك قاطب

كذلك ظهر الأمل من خلال صورة الجبل الذي يمثل الثبات والمقاومة والتحدى والصلابة بما له من صفات كوصف طبيعته وبما اختار له ابن خفاجة من صفات الطول والوقار والشموخ تأكيداً للمعاني السابقة.

وأرعن طمساح الدواية بأذخ

يطاول أعنان السماء بغاريب

يسد مهب الريح عن كل وجهة

ويزحم ليلاً شهبه بالمشاكب

وقسورٌ على ظهر الفلاة كأنه

طوال الليالي مُفكر في العوائب

يلرث عليه الغيمُ سُودَ عمام

لها من وميض البرق حُمُرُ ذوائب

كذلك اشتركت صياغات كلمات القافية في الإيحاء بهذا الشموخ والطول والتحدي من خلال مد الألف الذي ظهر في صيغ فاعل ومفاعل وفواعل وفاعل، وهي الصيغ نفسها التي استعملها النابغة لتعبر عن طول همومه واجتماعها عليه.

وعلى حين يصف النابغة الليل والهموم التي تداعت عليه فيه وطول هذا الليل في ثلاثة أبيات:

كليني لهم، يا أميمة، ناصب

وليلٍ أقاسيه، بطى الكواكب

تطاول حتى قلت لبس بمنقضي

وليس الذي يرعى النجوم بأب

وصدرٍ أراح الليل عازب هم

تضاعف فيه الحزن من كل جانب

فإن ليل ابن خفاجة يصاحبه على مدى سبعة أبيات من خلال رحلة موحشة رهيبة.

وإذا كانت مقدمة النابغة جاءت على غير المعهود في مقدمات القصيدة الجاهلية، فقد رأى فيها ابن خفاجة ما يناسبه من ميل إلى الحداثة فكان النابغة قد سبق زمانه واستشرف المستقبل البعيد، وإن كانت مقدمة ابن خفاجة يصف فيها الرحلة لكنها ليست بوصف الجاهلية ومقوماتها من وصف الظعن والطاعنات ووصف الناقة ومشقة الرحلة.

وعلى حين نرى مطلع النابغة قد انسم بالشجن والهم الذي لا بصيص
فيه لبارقة أمل، وربما يكون الأمل الوحيد في تبدد هذه الظلمات هو البقاء في
كنف عمر ابن الحارث وفوزه بمكانة تليق به في ظله ولذلك لم نر هذا البصيص
في المقدمة إنما عمد منها إلى المدح مباشرة.

نقول على حين كانت مقدمة النابغة على هذا الكم من الأسى والهموم،
فإن مقدمة ابن خفاجة كانت أقوى شجناً وأطول امتداداً للشعور بالوحشة
والرحدة، إلا أنها لم تعد الإطلالات التي تحمل فجراً محملاً بأمان مُنتظرة
وبعث جديد:

ولا آسى إلا أن أضاحك مصاعة

تغور الأمانى في وجوه المطالب

مسحبت الدهاجى فيه سسود ذوالب

لأهمنى الأمسال بيض ثرائب

فمزقت بجيب الليل عن شخص أطلس^(١)

تطلع وضاح المسفاح قاطب

رأيت به قطعاً من الفجر أغبشاً

تأمل عن مجم ترقد ثاقب

ولكن لتأمل اختياره لحيوان الذئب الذي تبسم عن أسنان بيضاء

أضاءت له وسط الظلام شيئاً استطاع به أن يرى شريك رحسته الذي آنسه وهو
الجبل، هذا الاختيار للذئب له دلالة لاستكمال الصورة المفزعة من وحدة
وظلمة وخوف وترقب وحذر، إن رمزية الذئب في الشعر العربي محتاج إلى

(١) (أطلس، وذئب أطلس وهو الذي في لونه غيرة إلى السواد وكل ما على لونه نهر أطلس).

انظر مختار الصحاح: ٣٩٥

دراسة؛ فهو رمز لأشياء كثيرة وقد ذكر البحري في قصيدته: سلام عليكم لا وفاء ولا عهد.

والدُّب ذكر في القرآن الكريم، وهذا الأمر يحتاج إلى دراسات أخرى. كذلك مما يضاف إلى ما تميزت به مقدمة ابن خفاجة أنه أحسن التخلُّص منها إلى الغرض الثاني وهو وصف الجبل، وأغلب الظن أن القصيدة لا تستطيع أن أقسمها إلى غرضين؛ فبعد طول درسها تشعر وكأنهما غرض واحد هو وصف حالته ما بين اليأس الذي يمثله الليل والرجاء الذي يمثله مشاركة بعض الموجودات في تلك الصحراء التي يقطعها والتي ترمز إلى الحياة فهي تشاركه الحالة نفسها والإحساس نفسه بالوحشة والوحدة على علو قدرها وعِظَم ما قدمته للناس من أفضال.

ولهذا لا نشعر بانقطاع ما بين وصف الليل والرحلة ووصف الجبل. وكذلك نرى ابن خفاجة قد بلغ ما بلغه النابغة في حسن انتقاله من وصف إلى آخر ولننظر في قول النابغة:

وصدر أراح الهمّ هازب همّه

تضاعف فيه الحزن من كل جانب

على عمرو نعمة بعد نعمة

لوالده ليست بذات عقارب

فما نشعره هنا أن العلاقة متنامية مطردة بين الغرضين؛ فقد ذكر أفضال الممدوح عليه وكأنه يزيد أعباءه وهمومه لما يحمله هذا من ضرورة رد هذه النعم والأفضال وتقديم ما يقابلها.

ويرى الدكتور خالد الزواوي أن انتقال النابغة إلى غرض المدح يحقق له تفريج هذا الهم وإن كان لا يعلن الاستعطاء فالنابغة رجل رفيع المكانة^٥ إنه يريد

أن يعلن أن ما يحصل عليه من هبات ونعم، تقلب عليه المواجه إذا هي غابت أو مُنعت عنه، وتلك تسبب له ضيقاً وهمّاً، ولعله وجد في ذلك مخرجاً من ضيقه وهمه فراح يخفف عن نفسه بمذائحه، وكان اعتراف النابغة بنعم غيره عليه في مذائحه استنداراً لتلك النعم، ومن أجل ذلك اعتمد أسلوبه في التقرب والطلب على السيكولوجية العميقة التي لا تتجه إلى الاستعطاء، وإنما تؤدي غيره إلى حالة لا يمكنه أن يفصل بعدها من العطاء^(١)

إن احتواء القصيدة على أكثر من غرض لا يصيبها بالتفكك، كما يحلو للبعض أن يسم القصيدة الجاهلية إنما الملم جداً في هذا الأمر أن تسري في جميع الأغراض عاطفة واحدة وشعور مطرد «فليس معنى هذه الوحدة - كما اعتقد بعض من تناولها أن تحتوي القصيدة على موضوع واحد...، لكن معناها أن يكون بين موضوعاتها انسجام في العاطفة المسيطرة، وفي الاتجاه المركزي نحو حقائق الكون وتجارب الحياة، والشاعر يحقق هذه الوحدة في بنائه لقصيدته بأن يرتب موضوعاته ترتيباً يقوم على النمر المطرد بحيث ينشأ أحدها من سابقه نشوءاً عضوياً مقنعاً، ويقود إلى لاحقته بنفس الطريقة، وبحيث تتكامل أجزاء القصيدة في توضيح عاطفتها المسيطرة واتجاهها المركزي حتى إذا قرأنا القصيدة ازددنا بالتدرج دخولاً في عاطفتها وبصراً باتجاهها، فتركت علينا في النهاية انشراحاً فنياً موحداً متكاملًا لم نشعر فيه بخلل أو تناقض أو انتكاس من الشاعر عن اتجاهه الذي كان يتخذه»^(٢)

وقد أشار د. أبو ملحم في مقدمة نشرته للديوان إلى هذه الخاصة في شعر النابغة: «فهو يحسن تقسيم قصيدته، ويحسن الانتقال من موضوع إلى آخر

(١) د. خالد الزواوي: الصورة الفنية عند النابغة الجاهلي، لوجمان - مصر، ط ١، ١٩٩٢م: ١٧٦.

(٢) محمد التريهي: الشعر الجاهلي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة: ٢ / ٤٣٥.

وخاصة السياسية منها، ويجيد عرض رأيه وتدعيمه بالحجج المقنعة. إنه مثال المحامي البارع ورجل السياسة الداهية، وربما يساعده على ذلك ثقافة اكتسبها من تجاربه وعلاقاته المتشابكة مع الناس واتصاله بخاضرتي الحيرة ودمشق^(١)

ويرى كذلك أن النابغة: «مهد للمديح بوصف حالته النفسية القلقة وما يعانيه من هم وتعب وسهاد وحزن»^(٢)، وعودته معه إلى مدح الغساسنة إلا لما يعانيه من قلق وهم إثر ما حدث بينه وبين النعمان. لقد حولت هذه الحادثة نهاره ليلاً. فتداعت عليه الهموم، إن العلاقة بين همه الداخلي وهم الليل الخارجي كما يعبر د. الزواوي «الهم في الداخل والليل في الخارج، بين بطن ثواني الانتظار ومسير الكواكب»^(٣)

إن النابغة يقاسي الليل. لقد جعل من الليل همّاً فكأنه هو والهم شيء واحد وجند له عناصر اليأس من انبلاج النهار مما يضعف الإحساس بالهم فقال (بطل الكواكب - ليس بمنقضى ليس الذي يرعى النجوم بأيب) كل هذا أدى إلى (تضاعف فيه الحزن من كل جانب).

إن ليل النابغة معادل للحالة الشعورية التي يعيشها بعد هروبه إلى دمشق وإن لقي فيها ترحاباً ولكن يظل قلبه معلقاً بأيامه مع النعمان ويظل خائفاً متوجساً لقرار النعمان بإهدار دمه. فإذا ما انتقل إلى مدح الغساسنة كان هذا الانتقال طبعياً وبخاصة أن أفضاهم عليه تزيد من هذا الشعور بالهم وتعمقه. إننا لا نلمح أي انفصال بين الغرضين ولا نشعر أن هناك انتقالة مفاجئة أو مفصومة. إنه تواصل شعوري يسير في أغراض القصيدة سير الجدول في مجراه.

(١) مقدمة ديوان النابغة: ٢٢.

(٢) نفسه: ١٨.

(٣) الصورة الفنية عند النابغة الديبائي: ١٧٢

ولعل من الذين يرفضون إطلاق الحكم بخلو القصيدة العربية القديمة من الوحدة العضوية الدكتور يوسف بكار حين ينبه إلى ضرورة الروية والصبر والاستقراء لإصدار الأحكام النقدية المطلقة «أما عن الوحدة في شعرنا القديم، فإن القول بخلوه من الوحدة العضوية خلواً تاماً في حاجة إلى تعديل وتصحيح، لأن عدم إدراك القدماء لمفهوم الوحدة الحديث إدراكاً تاماً لا يعني خلو الشعر منها. فالحكم في هذه القضايا الفنية الدقيقة يحتاج إلى روية وصبر واستقراء. وإلى فهم دقيق للوحدة، فليس من الصحة في شيء أن تطلق الأحكام بخلو الشعر القديم من الوحدة، لأن أصحاب هذه الأحكام أنفسهم لا يدركون معنى الوحدة جيداً، ولا يكلفون أنفسهم عناء البحث عن نماذج شعرية قديمة تتحقق فيها الوحدة»^(١)

البيئة بين الشعارين:

ولنتأمل الآن أثر البيئة في كلا الشعارين فالنابغة ابن البيئة الصحراوية بكل ما تعني من خشونة ووعورة ووحدة ووحشة وخوف من الجهول تحتد عنده مشاعر الوحشة والهم ويرفض أن تشاركه حتى تلك المرأة التي اختارها - أميمة - لتخفف عنه هذا الإحساس.

أما ابن خفاجة ابن البيئة الأندلسية والتي اشتهر بوصفها والتفنن في هذا الوصف لما ألبستها مشيئة الله من صنوف الجمال واللوانه، فجاء وقد تضافرت مشاعره مع الموجودات فيها وإن كان ذلك أثناء رحلته في الصحراء. فقد تعود ابن خفاجة أن يشرك الطبيعة معه، مما أوجد في ظلم أحزانه وهمومه هذا التفاؤل الذي جعله يأمل ويتمنى.

^(١) يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت - لبنان، ط الأولى،

لقد جعل ابن خفاجة من الفن وسيطاً بينه وبين الطبيعة، كما يعرف كولردج هذا بقوله «إنه إذن القسوة التي تصفي على الطبيعة عنصراً إنسانياً وتخلع أفكار الإنسان وعواطفه على كل ما يصلح أن يكون موضوعاً لتأملاته»^(١)

وبعد، فإن ثمة موازنة بين من اختاره النابغة ليكون موثقاً له ومعيداً وهو الممدوح الملك عمرو بن الحارث وبين ما اختاره ابن خفاجة شاعر الطبيعة من مخلوقات تكون ملجأً له وملاذاً وشريكاً يشاطره تجربته، فالجبل هو نظير الملك.

الجبل عمرو بن الحارث

قيمة ومكانة رفعة وشموخاً مهابة وعظمة ثباتاً وتمكيناً ملاذاً وملجأً أمناً وأماناً حماية وإجارة عطاءً وكرماً خبرة وتجربة حكمة وعظمة).

أو قد نرى الجبل رمزاً للشاعر ذاته الذي بقي وحيداً فرداً على ظهر هذه الفلاة التي تمثل الحياة وما يمر بها من البشر. إن ابن خفاجة نراه هنا ليس شاعر طبيعة فحسب إنما فيلسوف يخرج علينا بالتفكرات والرؤى ولطالما كان له ما للجبل من مكانة وما له من أنفصال ولطالما فاضت حياته محبة واحتضاناً لكل من حوله ولكل من يفد عليه إنه الآن الرجل الجبل الذي ينطق بعد ترويره بكل هذه التجارب التي أسعدته والتي آلمته ينطق بجوهر الحكم والعبر.

وإذا كان الحديث إلى الطبيعة الجامدة يعمق الإحساس بالسأم والملل وعدم الشعور بالتغير والحركة، بل استقرار على حال واحدة، مما يبعث على

^(١) مصطفى بدري: كولردج، دار المعارف، ط ٢، القاهرة: ١٨١.

الشعور بالملل ويكشف عما أصاب النفس من جمود الإحساس والحاجة إلى التغير، فإنه ربما وجد الشاعر في مخاطبة الطبيعة الجامدة متسعاً لبث همومه وأشجانه دون مقاطعة لهذه المشاعر المسترسلة، فهو مطمئن تماماً إلى أن هذه الطبيعة مستمع جيد ومستقبل منصت، كما يجد فيها متسعاً لكل ما يلقي به الشاعر من أحزان مما لا يجعله يتحول عن هذه الحالة التي قد تبدلها الطبيعة المتحركة.

إن شاعراً كابن خفاجة قادر على تحويل الطبيعة الجامدة إلى طبيعة ذات خصائص حية تتجاوب معه وتشاركه في صورة تشخيصية فريدة بعيدة عن التقريرية الجامدة.

لقد استطاع ابن خفاجة أن يحدث لقاء المتضادات في الطبيعة، فالجبل أوى إليه العاصي والتائب احتضن الاثنين ووجد كل منهما فيه مأواه وملاذه ولجأ إليه في اطمئنان وسكينة، وهذا الاحتواء لا يستطيعه الإنسان.

ترك ابن خفاجة صنوف الطبيعة التي كثيراً ما تغني بحسنها وبهرته مجالها فوصفها أوصافاً بديعة وخلع عليها من ألح الشباب ونضاره، إنه الآن يصف جبلاً مقيماً فرداً وسط صحراء مهيبة. صورة فريدة وانتقاء نادر لا يثنأ إلا لشاعر كابن خفاجة، وهذا الانتقاء النادر هو الذي كتب الخلود والبقاء لهذه القصيدة الرائعة، وأنزلها هذا المنزل في نفوسنا وأقعد صاحبها هذا المقعد من شعراء المغرب والمشرق فلم ينازعه فيها منازع ولم يطاوله فيها مطاول.

وبعد، فليس ثمة مقارنات أمل أن أعقدها بين النصين إذ تختلف بعد هذا الجزء القصيدتان اختلافاً تاماً بيناً.

معارضة السيد الأعلى أبو حفص للخنساء^(١)

لقد بلغت جبادكم مداها
وهي فامثلوا الإصباح عنها
تعد رضاكم عزاً وجاهاً
تهيم بحب طاعتكم فتطوي
كان قطا المفاز حين سارت
لقد شئت بأرض الشرق حتى
أصبح بهما لتدمير دمار
ولما لم تلب بالعفسو مسنكم
إلا الله أي مقام هـول
إذا سمع القنا عنه حديثاً
تراكمت القسايل فيه حتى
ذرتهم فيه ربح النضر طحناً
فقد نهلت سيوفكم وعلت
فإن ينج اللعين لغير منجى
تكنتم في غمبار أو غبار
وولي يقطع السبطحاء شراً
ولو فائت وميض البرق عدواً
وبات إصراع الظلماء وها
رماهم أمركم بسبي خروب
صغارهم لهم هم كبار

ونالت ما أرادت من عداها
بمجد الله قد خمدت سراها
فما تشكو على حال وجاهها
يساط القفر حتى قد طواها
تعلست الهداية من قطاها
أباحث بعد منعتها جهاها
فذلك على ترائيها رباها
تعاورها الردي حتى عفاها
تحل الراميات له حباها
نسى أعطافه طسرباً وثاها
جلت أنوار مسعدكم دجاها
غداة أدارت الحسينجاء رجاها
فما تشكو الصدا أبداً ظباها
لقد فطرت شعوباً عليه فاها
وعين الحرب لم تطهر قساها
على شواها ما زينت شواها
لخطاها ولم يمد خطاها
ويحسد من كواكبها سهاها
إذا انشدبوا لها حسوا لظاها
أبت أن تقني بسوي قساها

(١) المن بالإمامة: ٢٠٨.

إِذَا صُورَ الْحَمَامُ بَدَتْ أَفَاضُوا
 فَيُورِكُ لِلْخَلِيفَةِ فِي رِجَالِ
 فَارْضُوا رَبُّهُمْ بِرِضَا مَلِكِكُ
 وَرَبُّهُ مَرِيرَةُ اللَّهِ فُسيه
 فَمَا يَسْتَفْكَ بِخُطْبَةٍ فِي ضَلَالِ
 هُوَ النُّورُ الَّذِي يَهْرُتُ وَلَا حَتَّ
 حَيَاةُ بِهِ الْخَلِيفَةُ عَنْ إِمَامِ
 أَبَا يَعْقُوبَ إِنَّ بِنَا إِلَيْكُمْ
 إِلَى تُطْفِئُ جَلَّتْهَا الرِّيحُ حَتَّى
 فَلَوْ نَفَحَتْ نَوَاسِيمُكُمْ نَضَحْنَا
 حَدا بِالْعَمِيسِ لِحُكُومِ اسْتِيقَاقِ
 فَلَوْلَا أَنْ يُلِمُّ بِنَا خَيَالِ
 لَوَتْ أَفْئَاتُهَا طَرِبَا إِلَيْكُمْ
 سَبَقُضِي حَاجَهَا الرَّبُّ الَّذِي لَمْ
 وَدُونَكُمْ تَحِيَّةُ مُسْتَهَامِ
 وَلَا عَدِمْتَكُمْ الْعَلِيَا لَمَهْمَى

مَضْرُجَةُ الدِّمَاءِ عَلَى وَمَا
 أَطَاعُوا اللَّهَ فِيمَنْ قَدْ عَصَاهَا
 يَرَى الدُّنْيَا بِنَظَرٍ مَنْ قَلَاهَا
 تَبَيَّنَتْ فِي أَسْرَرِيهِ سَنَاهَا
 غَوَى لَا يُرِيعُ إِلَى هُدَاهَا
 (بِه) شَمْسُ الْهُدَايَةِ فِي ضَحَاهَا
 قَدْ انْتَشَرَ الْهَرَبَةُ مِنْ عَمَاهَا
 كَمَا بِالْحَالِمَاتِ يُسْرِ مَدَاهَا
 ضَدَتْ زُرْقَاتُ تَرْقُرُقُ فِي حَصَاهَا
 عَلَى حَرِّ الْجَوَانِحِ مِنْ تَدَاهَا
 أَرَاهَا كَيْفَ تَنْفُخُ فِي بُرَاهَا
 لَمَّا السَّيِّدَاتُ بِبُعُودِكُمْ كَرَاهَا
 فَهَلْ يَسْتَفِي الثَّدَانِي مِنْ مَدَاهَا
 يَدْعُ مِنْ حَاجَةٍ إِلَّا قَسْطَاهَا
 يَطْبِيبُ الْجُوعَ مِنْ مَسْرَى شَدَاهَا
 رَعَاكُمْ ذُو الْجَلَالِ فَقَدْ رَعَاهَا

قصيدة الخنساء^(١)

تَكُنْتُ عَيْنِي وَعَاوِدَهَا قُدَاهَا
عَلَى صَخْرٍ، وَأَيُّ فَتْنَى كَصَخْرٍ
فَتَنَى الْفُتَيَانَ مَا بَلَّغُوا مَدَاهَا
خَلَفْتُ بِرَبِّ مُهَيَّبٍ مُعْجَلَاتِ
لَيْثٍ جَزَعَتْ بَنُو عَمْرٍو عَلَيْهِ
لَهُ كَفٌّ يُشَدُّ بِهَا وَكَفٌّ
تَرَى الشُّمَّ الْجَحَاجِجَ مِنْ سُلَيْمٍ
عَلَى رَجُلٍ كَرِيمٍ الْحَيِّمِ أَضْمَحِي
لَيْبِكَ الْخَيْرَ صَخْرًا مِنْ مَعْدٍ
وَحَيْلٍ قَدْ لَفَقَتْ بِجَوْلٍ خَيْلٍ
تَرْفَعُ فَضْلًا مَسَابِقَةً دِلَاصٍ
وَتُسْتَعَى حِينَ تَشْتَعِرُ الْعَوَالِي
مُحَافَظَةً وَمَحْمُوسَةً إِذَا مَا
فَتَرُكُهَا قَدْ اضْطَرَمَّتْ بَطْنُ
فَمَنْ لِلضَّيْفِ إِنْ هَبَّتْ شِمَالُ
وَالجَا بِرُكْهَا الْأَشْوَالُ حُذْبًا
هَذَا لَكَ لَوْ نَزَلْتَ بِآلِ صَخْرٍ
فَلَمْ أَمْلِكْ غَدَاةَ نَعْيٍ صَخْرٍ
أُطْعِمَكُمُ وَحَامِلَكُمُ تُرْكُمُ
لَيْبِكَ عَلَيْكَ قَوْمُكَ لِلْمَعَالِي
وَقَدْ قَدَّكَ طَلْقَهُ قَامَتْ رَاحَتُ
بُعُورٍ لَمَّا تَقَفِي كَرَاهَا
إِذَا مَا السَّنَابُ لَمْ تُرَافِ طِلَاهَا
وَلَا يَكْدَى إِذَا بَلَغَتْ كُدَاهَا
إِلَى التَّسِيْتِ الْمَحْرُمِ مُنْشَاهَا
لَقَدْ رَزَلْتُ بَنُو عَمْرٍو قَتَاهَا
تَحْلِبُ مَا يَحِفُّ تُرَى نُدَاهَا
يَسِيلُ نَدَى مَدَامِعِهَا لِحَاهَا
بِبَطْنٍ خَفِيرٍ صَخْبٍ مَدَاهَا
دَوْرَ أَحْلَامِهَا وَدَوْرَ لَهَاهَا
لَمَدَارَتْ بَيْنَ كَبَشَتِهَا رَحَاهَا
عَلَى خَسِيفَانَةٍ خَفِيقٍ حَشَاهَا
بِكَامِ الْمَوْتِ مَسَاعَةَ مُصْطَلَاهَا
نَسَا بِالْقَوْمِ مِنْ جَزَعٍ لَهَاهَا
تَضَمَّتْ إِذَا اخْتَلَفَتْ كَلَاهَا
مُرْعَزَةً تُجَاوِبُهَا صَبَاهَا
إِلَى الْحُجُرَاتِ بِأَدْوِيَةِ كَلَاهَا
قَرَى الْأَهْيَافِ شَحْمًا مِنْ ذَرَاهَا
مَوَابِقَ عَبْرَةٍ خَلَبَتْ صَرَاهَا
لَدَى غَيْرَاءٍ مُنْهَلِمٍ رَجَاهَا
وَاللَّهِجَاءِ، إِنَّكَ مَا فَتَاهَا
فَلَيْتَ الْخَيْلَ فَارِسُهَا يَمَرَاهَا

ترجمة السيد الأعلى أبو حفص

هو أبو محمد عبد الله بن أبي حفص بن علي الذي عيّن والياً على إشبيلية من لادن عبد المؤمن في الوقت الذي عين فيه عبد الرحمن ابن تيجيت، وذلك سنة خمسين وخمس مائة، وقد أسفر في مهمته مجاهداً مخلصاً إلى سنة إحدى وخمسين وخمسمائة عندما وفد أشياخ الأندلس وهو من ضمنهم -على الحضرة- يقترحون على الخليفة تشريفهم بوالد من السادة وأئذاك تم تعيين ولده السيد أبي يعقوب يوسف؛ وقد استشهد أبو محمد عبد الله ابن أبي حفص بن علي في موقعة مرج الرقاء عام ٥٥٧هـ^(١)

(١) ابن صاحب الصلاة: ٥٣، ٥٤، نقلاً عن المن بالإمامة: ٩٣ ابن عذاري: ١١، ١٢، ١٣.

في رحاب الدراسة النصية

المعارضة التقطها من المن بالإمامة لابن صاحب الصلاة.

مواطن الالتقاء:

البناء الصوتي:

وقد لاحظت اقتراف المعارضة أثر الخنساء وزناً فقد جاءت على بحر

الوافر.

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

وقد يحدث في ضرب مفاعلتن عصب فيسكن خامسه المتحرك فيصير

مفاعلتن

لقد بلغت / جيا دكم / مداها

٥ / ٥ / / ٥ / / / ٥ / / / ٥ / / /

ونالت ما / أرادت من / عداها

٤ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / ٥ / /

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

ومطلع الخنساء:

بكت عيني / وعاوردها / قذاها

٥ / ٥ / / ٥ / / / ٥ / / / ٥ / ٥ / ٥ / /

مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن

بعوار / فما تقضي / كراها

مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن

على أنني أرى ميزان القصيدة في موضعين قد انكسر وهذان الموضعان هما قول أبي حفص:

غداة أدارت الميحاء رهاها

وقوله:

لَإِنْ يَنْجُ الدِّينَ لَغَيْرِ مَنجَى

لَقَدْ فَغَرَّتْ شُعُوبٌ عَلَيْهِ فَأَهَا

ثم اشترك السيد الأعلى في عدة كلمات من قافية الخنساء نحو:

(رحاها - ظباها - لظاها - نداها - کراها - صداها)

وقد تلاقى بقافية الخنساء في نهاية الشطر الأول لحم كلمة: مداها، وقد

يأتي بكلمتها في الشطر الأول كقافية له نحو كلمة: غذاها.

لقد بلغت جياؤكم مداها

وتقول الخنساء:

فتى الفتيان ما بلغوا مسداه

ويقول السيد الأعلى

وعين الحرب لم تطهر قذاها

وتقول الخنساء:

بكت عيني وعاودها قذاها

وستعرض لمواطن التقاء الشاعر مع الشاعرة في هذه القوافي بعد قليل .
وكانت المناسبة تدعو شاعرنا إلى الخفة بالتهويلات، فهو هنا يزف بشرى انتصار أبي يعقوب في موقعة الجلاب على ابن مردئش فالمناسبة دعت إلى اختيار هذا البحر من مجور الشعر العربي - وإن كان هذا غير ملزم - والذي تلام أيضاً مع رثاء الخنساء لأخيها صخر بالتهويلات خفيفة على النفس بعد أن أنهكتها مصيبة فقده بالبكاء والعويل وفقدان لذة الوسن، ونستطيع أن نضيف إلى أسباب هذا التلاقي أن كلا الاثنين يمتدح آخراً ويعدد مناقبه ويذكر عمامده وأفضاله، وعلى ذلك فإن القصيدتين اتفقتا في المضمون وإن كان الداعي إليه قد اختلف.

ونلاحظ أن الصفات التي جمعت بين الممدوح «أبي يعقوب» والمؤثر «صخر وأحدة»، تمثلت في الشجاعة والإقدام ورفع المكانة وعلو الهمة، والفدى والكرم، وإن اختلفت الصيغات التي ظهرت فيها وألستها.

كما تلاحظ القصيدتان على أن تتجنباً المقدمة التقليدية فلا مجال في الرثاء إلى مثل هذه الوقفات، ولا مجال أيضاً في المعارضة للتطويل بذكر ما لا يليق بالمقام، فهذه القصيدة كان لها من الفرحة بالبشرى منزلة كبيرة حتى قال ابن صاحب الصلاة: «وأمر الأمير الفقيه أبا محمد المالحى أن يشد هذه القصيدة

المدرجة في الكتاب الواصل بمحضر أشياخ الموحدين وشيوخ طلبة الحضر في مجلسه العالي فأنشدها، فاستبشروا بها واستحسنوا أغراضها بالأخوة الموصولة ومقصدتها، وزادوا استبشاراً إلى البشرى بالكتاب، ودعوا إلى الله تعالى في تمادي النصر والعافية وتعجيل اللقاء بالإياب، من الأخوة الأحياء، وضربت الطبول فيها^(١)

البناء التصويري:

ويلاقى الشاعران على المستوى التصويري، فيصور أبو حفص جياذ المدروح وقد بلغت المدى في العُدُو والقتال حتى نالت بغيتها من الغلبة على الأعداء.

لقد بلغت جياذكم مداها ونالت ما أرادت من جهاها
كذلك صخر فقد بلغ المدى في الفتوة والشجاعة والكرم فهو يصل إلى ما لا يستطيع الآخرون الوصول إليه وهو يواصل في حين يقف الآخرون ولا يصلون مداها.

ففي الفتيان ما بلغوا مداها ولا يُكْدَى إذا بلغت كُداها
ولا يخفى ما في البيتين من الاستعانة بعرف المد الألف الذي يدل دلالة ممتدة على ما أراده كل من الشاعرين من الانطلاق نحو تحقيق المجد وعدم التوقف.

ويظهر في القصيدتين ما للفرس من أهمية في الوصول بفارسه إلى إحراز الانتصارات، فهي جياذ المدروح يتم بها النصر، وها هي فرس صخر تطلقه التي طالما امتطى صهوتها متطلقاً نحو أعدائه فلم تخيب ظنه ولكنها كما صورتها

(١) المُنْ بالأمارة: ٢٠٩

الخنساء فإنها تعبت كثيراً وبذلت جهداً متواصلاً لكثرة ما كان يخوض فارسها من غمار المعارك، أما الآن وبعد مقتله فقد استراحت من عناء الحروب وويلاتها.

لقد فقدتك طليقة فاستراحت فليت الخيل فارسها يسراها
لكن أبا حفص أتاح لوصف هذه الفرس - رصف بطولاتها - ثلاثة
أبيات آخر فخر فيها بصفات هذه الخيول فهي حمولة تظل تسير طوال الليل
حتى يأتي عليها الصباح منبياً عن تحملها وبأسها، وهذه الجياد تفعل هذا إرضاءً
للأمير وترى عزها وجاهاها في طاعته التي هي طاعة فرسانه، ولا تبالي بما
تتحمله من تعب وإهمال مظهرها أثناء هذه الحروب، ثم هي هائمة بحب طاعة
الأمير وكان الصلة بينهما ثقلت وقويت حتى هامت به فأطاعته فأخذت تطوي
الصحاري الجذباء الوعرة طياً وكأنها أصبحت لا ترى بما أصابها من إرهاق
وإعياء.

وواضح أن هذا هو المعنى نفسه الذي أرادته الخنساء ولخصته في قولها:

لقد فقدتك طليقة فاستراحت

لقد استراحت من كل ما وصفه وعبر عنه أبو حفص.

صورة أخرى يتلاقى فيها أبو حفص مع الخنساء فلا يجد أفضل من
تعبيرها عن الحرب بأن وصفتها بالرحى التي تطحن الحبوب فلا تبقي على حبة
سليمة فقالت الخنساء:

وخيل قد دلفت لها بخيل فدارت بين كبشها رحاها

وخيل الأولى هي خيل الأعداء والثانية هي خيل صمخر، فدارت بين
الثلثين حرب طاحنة بما أوحى به كلمة كبشها وما في تلافيهما من طحن
للقرن، وما أوحى به كلمة دارت رحاها فالرحى تدور وتطحن الرجال تحت

نقالها، وهذه الصورة أخذها أبو حفص ليعبر بها عن اشتداد الحرب وأن قد حى وطيسها، فدارت بين الرجال كما تدور الرحى لا تتوقف حتى تؤدي مهمتها والسبب الذي من أجله دارت، فيقول أبو حفص:

ذُرِّلَهم فيه ربح النصر طيخناً غداة أدارت الميعاء رحاها^(١)

وهذه الصورة سبق إليها في معلقة زهير حيث يقول:

فَتَعْرُكُكُمْ هَرَكُ الرُّحَى بِنِفَالِها وَتَلْفَحُ بِشِفَالِها ثُمَّ تُحَوِّلُ فَتَثْمِ

وقد يكون عبر عن الخيول التي هي أهم أدوات النصر بقوله ربح النصر لأنها تأتي فتبشر بالنصر، أو كأن هذه الخيول في سرعتها كالريح الشديدة التي تركت الأعداء صرعى وكأنهم ذاك الطحين الذي أنتجته الرحى، ويبدو ثمة فارق بين الصورتين فعلى حين ذكر أبو حفص نتيجة دوران الرحى، فإن الخنساء تركت باب التخيل مفتوحاً على مصراعيه لينسج القارئ أو السامع باقي جوانب الصورة.

بيت آخر وصورة أخرى تظهر تأثير أبي حفص بخيالات الخنساء وتصاريرها، ولنقرأ قوله:

تَكُنُّم في غِمَارٍ أو غُبَارٍ وعين الحرب لم تطهر قذاها

وقد استعار فيه صورة الخنساء لعينها الحمرة والتي ساء منظرها، كالتى أصابها العوار لقذى وقع فيها فما تنام ولا يغمض جفنها لما تشعر به من ألم، أو كأن غياب النوم عنها هو الذي أدمى عينها فباتت مقرحة الأجفان دامعة العينين، فهي تسهر ليلها باكية بكاءً شديداً لا ينفك يترك عينها مقرحة، وهذا الوصف للخنساء من الأوصاف الشهيرة التي اختصت بها واشتهرت.

بَكَت عيني وعادها قذاها بعوار فما تقضي كراها

^(١) ديوان زهير: ١٩

وقد نقل أبو حفص هذه الصورة البشعة لعين الخنساء نقلها إلى وصف الحرب، فهي بشعة المنظر لما فيها من أهوال القتال وبشاعة صور القتلى، وقد جعل الحرب في استمرارها كالعين التي أصابها الغبار ولم يزل بها يقذيتها ويبشع من منظرها، فأول ما يطل علينا من الوجه العيان فإذا قبحتا قبح الوجه كله. ونستطيع أن نطمئن إلى القول بأن الصورة على مستواها التخيلي عند أبي حفص ظهرت أكثر استقصاءً للجزئيات، وأوفى حقاً لما يتطلبه وصف المعارك من الإفاضة من جزئية إلى أخرى وتتبع الصورة إلى منتهاها، فالشاعر في معرض استعراض قوة المدح ووصف بطولاته؛ فلا يجوز له هنا القضم والاقتضاب. أما خنساءُنا فنلتبس لها ألف عذر في كونها أولاً لم تشهد تلك المعارك وثانياً في أن الحالة النفسية التي تعيشها أتت على قواها وامتداد نفسها الشعري، إنها في حالة عدم اتزان تتداخل عليها الأفكار فتصف كرم أخيها صخر وحزن عشيرته لفقده ثم تصف شدته على أعدائه ثم تعود ثانية للكرم، وهكذا تبدو الخنساء مشوشة الفكر تتحدث عن خلة ولا نستوفيها فجاءت صورها منفردة العقد وهذا ما لم يُعَبَّ به خيال أبي حفص.

مواطن التميز:

ومما امتازت به المدحة الأندلسية إضفاء الصبغة الدينية على المدح وأعماله فيظهر في صورة محمودة محبوبة، فهو لا يغزو إلا في سبيل الله ولحماية دينه وكذلك أصحابه؛ فينالون بذلك رضا الله وبركته، ودائماً ما يصور المدح بأنه على هدى وأن أعداءه على الضلال لكي يسوغ لهذه الغزوات، وعادة ما يمتدح بصفات العدل والتقوى والعزيمة الماضية.

وعلى مستوى الدلالات اللفظية فقد عبرت القصيدة عن ذلك فترى
أبا حفص يستخدم تلك الألفاظ المعبرة الموحية من مثل قوله
(فإن ينج اللعين - همم كبار - فبورك للخليفة - أطاعوا الله - فأرضوا
رهبهم - يخبط في ضلال - هو النور - شمس الهداية - سيقضي حاجهما لرب -
رعاكم ذو الجلال).

ويحق لنا أن نعترف لصاحب المعارضة أبي حفص بالتفوق الفني؛ فقد
جاءت المعارضة قوية الألفاظ مسبوكة العبارات بجزلة التراكيب تزخم بالخيالات
المبدعة والمستوحاة، إنه في معارضته هذه لم يكن مقلداً ولا مستنسخاً؛ إنما معجباً
متأثراً مبدعاً ملهماً.

حازم القرطاجني يعارض امرأ القيس^(١)

لعينيك قل إن زرت أفضل منزل
وفي طيبة قانزل ولا تغش منزل
وزر روضة قد طالما طاب نشرها
وانسوا بك اخلع محرماً ومصدفاً
لدى كعبة قد فاض دمعي لبغديها
فيا حادي الآمال ميري ولا تقل
فقد حلفت نفسي بذلك واقسمت
فقلت لها لا شك أني طامع
وكم حملت في أظهر العزم رحلها
وعاتبت العجز الذي عاق عزها
نبي هدي قد قال للكفر سورة
تملا سوراً ما قولها معارض
لقد نزلت في الأرض بلة خديسه
أنت مغرباً من مشرق وتعرضت
فمازت بلاد الشرق من زينة بها
فصلى عليه الله ما لاح بارق
نبي غزا الأعداء بين ثلاث
فكم ملك والفاء لي زي منجل
وكم من هان واضح جاءه اكتس
ومن أبطح نيط منه لمادة
أزالوا ببدر عن سرورهم العدا

تفانيك من ذكرى حبيب ومنزل
يسقط اللوى بين الدخول فحومل
لما نسجتها من جنوب وشمال
لدى الستر إلا لبسة المتفضل
على النحر حتى بل دمعي عملي
عقرت بعيري يا امرأ القيس قانزل
على وأنت خلفه لم تحل
وأنت مهما تأمري القلب بفعل
فيا حجاباً من كورها المتحمل
فقلت لك الويلات إنك مرجلي
ألا أبها السيل الطويل إلا الحمل
إذا هي نصته رلا بمقطل
نزول اليماني ذي العباب المحمل
تعرض ألاء الوشاح المفصل
بشق وثق عندما لم يحسول
كلمع اليدين في حسي مكل
وبين أكام بعدما منامل
بضائف لوق الأوهل ليس بأعزل
بجيد مبهم في العشرة مخسول
كما زلت الصفواء بالقتل

^(١) ديوان حازم: ٨٩.

ونادوا فلما هم لا يفئذك فتى ولا
 ولفض جموعاً قد غدا جامعاً لهم
 واحموا وطبماً في حنين كأنه
 ونادوا بنات النبع بالنصر أئمرى
 وعن له مئذنت سهمين فاضربي
 لما أغنت الأبدان درع بها اكتسبت
 وأضحت لواليتها ومالكها العدا
 وقد فر منصاع كما فر خاضب
 وكم قال يا ليل الوضى طئت فانبج
 فليت جوادي لم يسر بي إلى الوضى
 وكم مئذني أو طاس منهم يسرج
 وقسرطه خرصاً كمصباح مسرج
 فيرنو لهباد فسوق هاديه طرفة
 ويسمع من كافررتين بجاني
 ترفع أن يغزى له شد شادن
 ولكته يمضي كما مر مزيد
 وينش العدا كالسهم أو كالشهاب
 جياد أعادت رسم رسم دارساً
 وريعت بها خيل القياصر فاخفت
 سبت عرباً من نسوة العرب كسبي
 وكم من مبابا القرس والصفر أسهت
 وحزن بدوراً من ليالي شعورها
 وأبقت بأرض الشام هاماً كاتها
 وما جفا من حب القلوب بغورها
 لخصراء ما دبت ولا نبئت بها

كبير أناس في بحار مزل
 بنا بطر حقف في قفاد عقتل
 إذا جاش فيه حميه غلى مرجل
 ولا تبعدنا من جاك المعلن
 بسهميك في أمشار قلبه مقتل
 ثرائها مصقولة كالسجنجل
 يقولون لا تهلك أسى ونجمل
 كدى سمرات الحبي ناقض حنظل
 بهصبح وما الإصباح منك بامثل
 ويات بعيني قائماً خير مرسل
 متى ما ترق العين فيه تسهل
 أمان السليط في السد بال المقتل
 بناظرة من وحش وجرة مطلق
 أثبت كفنو النخلة المتعكل
 وأرخاء سرحان وتقريب تستقل
 يكب على الأذنان دوح الكنهيل
 كجلمود صخر حطه السيل من حل
 وهل عند رسم دارس من معول
 جواجرها في صبرة لم تسزل
 إذا ما أسبكرت بين درع ويمقول
 نروم السفحي لم تنطق عن فضل
 نضل المدارى في ملى ومرسل
 بأرجائها القصرى أنابيش حنصل
 وقبعائها كأنه حب لفل
 أمارع ظي أو مساويك مسجل

شدا طيرها في مشر ذي أروسة
نشدت بروض ليس يذبل بعدها
وكم حجرت في القبط تحكى دوارها
وكم أدجنت والقطر يهفو هزينة
وخضن سيولاً فحزن بالهيد بعدما
وكم ركزوا رغاء بدعص كانه
لهم تين حصناً خوف حصنهم العدا
فهذت بمضرب شمد بعد صمقاله
وجيش باتصى الأرض ألقى جرانة
بدك الصفا دكا ولر مر بعضه
دعا النصر والتأييد رايته اسحبي
لواء مسنير التصل طار كانه
كان دم الأعداء في هذباته
صحابه يروا هام العدا وكم قروا
وكم أكثروا ما طاب من لحم جفروا
وكم جبن من غيرة لم يسق لبثها
حكى طيب ذكراهم ومسر كفاحهم
لأمداح خير الخلق قلبي قد صبا
فدغ من لأيام صمدحن له صبا
وأصبح عن أم الخويرث ما سلا
وكن في مديح المصطفى كمدبج
وأمل به الأخرى ودنياك دغ فقد
وكم لنبيث للفواد مئابث
بنادي الهى إن ذنبي قد عدا
فكن لي مجيراً من شياطين شهوة

وساق كأنسبوب السفى المذل
بكل مغار الفتل شمد بيدبل
عذارى دوار في المسلا المذل
ويلسرى بالواب العنيف المثل
أثرون غباراً بالكديد المركل
من السيل والغشاء فلثة مغزل
ولا أطمأ إلا مشيداً بمندل
بأمراس كنان إلى صم جندل
وأردف أعجازاً ونساء بكلكمل
وأيسر على الستار فيذبل
على أثرينا ذيل مرطر مرحل
مشارة ممسي راحسب متبتل
عصارة جئاء بشيب مسرجل
صنيفاً شواء أو قدير معجل
وشحم كهذاب الدمقس المقتل
ذراكاً ولم يثضج مساء فيخسل
مداك عروم أو صلالة حسنظل
وليس صباي عن هواها بمقتل
ولا سيعا يرم بدارة جلعجل
وجارتها أم الرباب بماسل
يقلسب كفتيه بخسوط موصل
تتمعت من هواها غير معجل
أصبح على تغذاله غير مؤئل
على بأنواع الهموم ليتلسي
على حراس لو يسرون مقتلي

وَيُنْسِيْدُ دُنْسِيَاءُ إِذَا مَا تُسَدَّلَتْ
لِإِنْ تُصَلِّيَ حَبَلِي بِخَيْرٍ وَصَلَّتْهُ
وَأَحْسِنُ بِقَطْعِ الْحَبْلِ مِنْكَ وَبَتْهُ
أَيُّهَا سَامِعِي مَذْحَ الرِّسُولِ تَنْشَقُّوْا
وَرَوْضَةً حَمْدٍ لِلنَّبِيِّ مُحَمَّدٍ
وَمَا مِنْ أَبِي الْإِسْخَاءِ مَا أَنْتَ مَهْتَدٍ
فَلَوْ مُطْفِئاً أَنْشَدْتُهَا لَفَظَهَا أَوْصَوْتُ
وَلَوْ سَمِعْتُهُ عُصْمُ طَوْدٍ أَمَّا هَا

أَفَاطَمُ مَهْلًا بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّ
وَأِنْ كُنْتُ قَدْ أَرَمَعْتُ صِرْمِي فَأَجْلِي
لَسَلَى ثِيَابِي مِنْ ثِيَابِكَ تُسَلِّ
تُسِيمُ الصَّبَا جَاءَتْ بِرَبِّهَا الْقَرْنَفُلُ
فَلَدَاهَا ثَمِيرُ الْمَاءِ غَيْرُ الْمُحْلَلِ
وَمَا إِنْ أَرَى مِنْكَ الْعَمَامَةَ تَنْجَلِي
فَأَلْهَبْتُهَا عَنْ ذِي تَمَائِمٍ مَحْزُولِ
فَأَنْزَلَ مِنْهَا الْعُصْمُ مِنْ كُلِّ مَنْزِلِ

معلقة امرئ القيس^(١)

فإنابلك من ذكرى حبيب ومنزل
فتوضّح فالقراءة لم يغف زمنها
تري بعر الأرام في عرصاتها
كأنني قداة البين يوم تحمّلوا
وقرفاً بها صخي على مطيهم،
وإن شقائي عبّرة مهسّرة
كدالك من أم الحوتيرث قبلها
إذا قامت أضواء المسك ولهما
ففاضت دموع العين من حباة
ألا ربة يوم لك منهن صالح
ويوم عقرت للعداري مطي،
ظلّ العداري يرمين بلحبيها
ريوم دخلت الحدر حدر عبّرة
تقول وقد مال الغبيط بنا معاً
فقلت لها سيري وأرخي زمامه
فمهلك حبل قد طرقت ومرضع
إذا ما بكى من خلفها الصرقت له
ويوماً على ظهر الكتيب عدّرت
أفطيم مهلاً بغض هذا التدلّ
أهسر لك مني أن حبك قابلي

يسقط اللوى بين الدخول فحول
لما نسجتها من جنوب وشمال
وقسماتها كالة حب قل
لدى سمرات الحى ناقفة حنظل
يقولون لا تهلك أسى وتجمل
فهمل عند رسم دار من ممول
وجارتها أم الرباب بماسل
نسيم الصبا جاءت برّيا القرغل
على التحر حتى بلّ دمي محملي
ولا سيما يوم بسدرة جلجل
فيا عجباً من كورها المتحلل
وشحم كهذا بر السدّ نفس المقتل
فقلت لك الويلات إنك مرجلي
عقرت بعيري يا امرأ القيس فأنزل
ولا لبعدني من جنانك المثل
فالبيتها عن ذي ثمام محول
بشوق وتحسني شقتها لم يحول
على وآلت خلفه لم تحلل
وإن كنت قد أزمعت صرّمي فاجلي
وآلك مهما تأمري القلب يفعل

وَلَا تَكُ قَدْ سَاءَ تَكُ مِنِّي خَلِيقَةً
 وَمَا دَرَقْتُ حَيْثَاكَ إِلَّا لِقَابِي
 وَتَيْسُفَةُ خِيَمَةٍ لَا يُسْرَامُ خِيَابُهَا
 تَحَاوَزْتُ حِرَاسَةً إِلَيْهَا وَمَشَرْتُ
 إِذَا مَا الثَّرِيَّا فِي السَّمَاءِ تَعَرَّضْتُ
 فَبَحْتُ وَقَدْ نَضُّتُ لَنَوْمٍ ثِيَابَهَا
 فَقَالَتْ: يُمَيِّنُ اللَّهُ مَا لَكَ حِيلَةً
 خَرَجْتُ بِهَا أَمْشِي تَجُورُ وَدَاءَنَا
 فَلَمَّا أَجْرُنَا سَاحَةَ الْحَيِّ وَالتَّحَى
 فَصَرْتُ بِقُودِي رَأْسَهَا فَتَمَائِلَتْ
 مُهْمَمَةً يَبْضَاءُ غَيْرُ مُقَاضِيَةٍ
 كَيْكُرِ الْمُتَنَاسِةِ الْبَيَاضِ بِسُفْرَةٍ
 تَصُدُّ وَتُبْدِي عَنْ أَسِيلٍ وَتُثْقِي
 وَجِيدٍ كَجِيدِ الرُّكْمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ
 وَلَمَرَّ يَزِينُ الْمَسْنَى أَمُودَ فَاحِمٍ
 غَدَا سَرُّهَا مُسْتَشْزِرَاتٌ إِلَى الْعَلَا
 وَكُشِحَ لَطِيفٌ كَالْجَدِيلِ مُحَصَّرٌ
 وَتَضَحَّى لَيْتَ الْمَسْكُ فَوْقَ لِرَاشِهَا
 وَتَعَطَّرَ بِرُغَصٍ غَيْرِ مَتَلْنِ كَأَنَّهُ
 تُضِيءُ الظَّلَامَ بِالْعِشَاءِ كَأَنَّهَُا
 إِلَى مِثْلِهَا يُرْنُو الْحَلِيمُ صَبَابَةً
 تُسَلِّتُ عَمَائِدَ الرِّجَالِ عَنِ الصَّبَا
 أَلَا رَبَّ خَصِمٍ فَيْلُكَ السُّوْيَ زِدْدُهُ

فَسَلِّي ثِيَابِي مِنْ ثِيَابِكَ تُنْسَلِ
 بِسَهْمَيْكَ فِي أَعْيَارِ قَلْبٍ مُقْتَلِ
 تَمَنَعْتُ مِنْ لَهْوٍ بِهَا غَيْرَ مُعْجَلِ
 عَلَى حِرَاصَةٍ لَوْ يُسْرُونَ مَقْتَلِي
 تَعَرَّضُ الثَّنَاءِ الرِّشَاحِ الْمُفْصَلِ
 لَدَى السُّتْرِ إِلَّا لِبَسَةِ الْمُتَفَضَّلِ
 وَمَا إِنْ أَرَى عَنْكَ الْغُرَايَةَ تُنْجَلِي
 عَلَى أَتْرُنَا ذَيْلَ مِرْطٍ مُسْرَحَلِ
 بِنَا بَطْنُ خُبْتِ ذِي حِقَافٍ عَقَقَلِ
 عَلَى هَفِيمِ الْكَشْحِ رِيَا الْمُخْلَجَلِ
 تَسْرَابِهَا مُصْتَقُولَةٌ كَالسُّجُجِ الْجَلِ
 غَذَاهَا تَمِيرُ الْمَاءِ غَيْرُ الْمُحْلَلِ
 بِنَظَرَةٍ مِنْ وَحْشٍ وَجَرَةٍ مُطْفَلِ
 إِذَا هِيَ تَصْبَتْ وَلَا تَمْقُطُ
 أَثِيرَ كَقَبْرِ السَّخْلَةِ الْمُتَعَثِّلِ
 تَهْوِلُ الْعِقَاصُ فِي مُثْنَى وَمُرْسَلِ
 وَسَاقٍ كَالْبُوبِ السُّقْيِ الْمُدْلِي
 نُورُ الضُّحَى لَمْ تُنْعَلِقْ عَنْ تَفَضُّلِ
 أَسَارِيعِ ظَنِّي أَوْ مَسَارِيكِ اسْتَحْلِ
 مَنَارَةَ مُنْسِي رَاهِبٍ مُقْبَلِ
 إِذَا مَا اسْبَكْرَتْ بَيْنَ دَرْعٍ وَبِجُولِ
 وَلَيْسَ فَوَادِي عَنْ هَوَاكَ يُنْسَلِ
 نَصِيحَ عَلَى تَعْدَالِهِ غَيْرَ مُوَلِّ

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ ارْخَى سُدُولَهُ
فَقُلْتُ لَهُ لِمَا تَعَطَى بِصُلْبِهِ
أَلَا إِيهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا الْجَلِي
فِيَا لَكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَن لُجُومَهُ
وَقِرْبَةُ أَقْوَامٍ جَعَلَتْ عَصَامَهَا
رَوَادٍ كَجَوْفِ الْعَبْرِ تَفْرِ قَطْمَتُهُ
فَقُلْتُ لَهُ لِمَا عَوِي إِنْ شَأْنُنَا
كَلَانَا إِذَا مَا نَالَ شَيْبَانَا أَفَاءَهُ
وَلَقَدْ أَهْلَدَى وَالْعَبِيرُ فِي وَكْنَانِهَا
مَكْرٌ مَقْسَرٌ مُقْبِلٌ مُذْهِبٌ مَعَا
كُمَيْتٌ يَزُولُ اللَّبْدُ مِنْ حَالٍ مِثْنَهُ
عَلَى الدَّبَلِ جَيَّاشٌ كَأَن اهْتِرَامَهُ
مِصْحٌ إِذَا مَا السَّابِحَاتُ عَلَى الْوَتَى
يُسْزَلُ الْعَلَامُ الْخَفِيفُ عَنْ مَهْوَاتِهِ
دَرِيرٌ كَحُلْدَرُوفِ الْوَلِيدِ أَمْرُهُ
لَهُ أَنْطَلَا ظَهْرِي وَمَسَاقَا نَعَامَةٍ
ضَمْلِيحٌ إِذَا اسْتَقْدَرْتُهُ مَلَا فَرْجَهُ
كَأَن عَلَى الْمُتَيْنِ مِنْهُ إِذَا انْتَحَى
كَأَن دِمَاءَ الْهَادِيَاتِ يَتَحَبَّرُهُ
فَعَنْ لَنَا سِرْبٌ كَأَن يُعَاجَهُ
فَادْبَرْنَ كَالْجُرُجِ الْمَفْصَلِ يَنْتَهُ
فَالْحَقْنَا بِالْهَادِيَاتِ وَدَوْنَهُ
فَعَادِي هِدَاءٍ بَيْنَ ثَوَرٍ وَتَفْجَةٍ

هَلَسَى بِالسَّوَاعِ الْمَمْسُومِ لِيَنْتَلِسِي
وَأَرَدَكَ أَعْجَازًا وَنِسَاءً بِكُلِّكَسَلٍ
بَصَّحَ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمَثَلٍ
بِأَمْرَاسٍ كَثَانٍ إِلَى صُتْمٍ جَعْدَلٍ
عَلَى كَاهِلٍ مَنِي ذُلُولٍ مُرَحَّلٍ
بِهِ الدُّدْبُ يَعْوِي كَالْخَلِيعِ الْمَعِيلِ
لَلَّيْلِ الْغِنَى إِنْ كُنْتَ لِمَا تَمُرُّ
وَمَنْ يَحْتَرِثُ حَرَثِي وَحَرَثُكَ يَهْزُلُ
بِمُتَجَرِّدٍ قَلِيلِ الْأَوَابِدِ هَبِ كُلِّ
كَجَلْمُومٍ مَتَخِرٍ حَطَّه السَّيْلُ مِنْ هَلٍ
كَمَا زَلَّتِ الصُّفُوفُ بِالْمُنْتَزَلِ
إِذَا جَاشَ فِيهِ حَمِيهِ غَلَسَ بِرَجُلٍ
أَثَرُنُ الثَّيَّارِ بِالْكَدِيدِ الْمُرْكَلِ
وَيُلَوِي بِأَثْوَابِ الْعَنَيْفِ الْمُثْقَلِ
تَسْتَابِعُ كَفَيْهِ يَخْطِطُ مُوَصَّلِ
وَأَدْخَاءَ مِرْحَانٍ وَكَفَرِيبٍ تُثْقَلِ
بِضَافَةٍ فَوَيْتِ الْأَرْضِ لَيْسَ بِأَهْزَلِ
مَدَاكَ هَرُوسٍ أَوْ صَنَابَةِ حَنْظَلِ
عُصَارَةُ جِنَاءٍ بِشَيْبِ مُرَجَلِ
عَلَا زِي دَوَارٍ فِي مُلَاةٍ مُدْهَلِ
بِحِيدٍ مَعْمٌ لِي الْعَشِيرَةِ مُحْوَلِ
جَوَاجِرُهَا فِي صَرَفَةٍ لَمْ تُسْزَلِ
دِرَاكُاسٌ وَلَمْ يَنْضَحْ بِمَاءٍ فَيُغْسَلِ

فَظَلَّ طَهَاءُ اللَّحْمِ مِنْ بَيْنِ مُنْضَجٍ
 وَرُخْنَا بِكَادِ الطَّرْفِ بِقَصْرِ دَوْلَةٍ
 نَبَاتٍ عَلَيْهِ مَسْرُجُهُ وَجَامَةٌ
 اصْبَاحِ سُورَى بَرَقًا أَرِيكَ وَمِبْضَةٍ
 يُضِيءُ مَسَاءً أَوْ مَصَابِيحُ رَاهِبٍ
 قَعَدَتْ لَهُ وَصُحْبَتِي بَيْنَ خَارِجٍ
 عَلَى قُطْنٍ بِالشَّيْمِ أَيْمَنُ صُرْبِهِ
 نَاضَحِي يَسُحُّ الْمَاءَ حَوْلَ كُثَيْفَةٍ
 وَمَرَّ عَلَى الْقَنَانِ مِنْ لُغْيَانِهِ
 وَتَيْمَاءٌ لَمْ يَتْرَكَ بِهَا جَدْعٌ لِحْلَةٍ
 كَانَ لَبِيرًا فِي عَرَانِيهِ وَيَلِيسِهِ
 كَانَ ذُرَى رَأْسِ الْمُجَيِّمِ غُدْوَةٍ
 وَأَلْقَى بِصَخْرَاهِ الْقَبِيضَ بَعَاغَةٍ
 كَانَ مَكَاتِكِي الْجِيَاءِ غُدَايَةٍ
 كَانَ السَّبَاعُ لِسِيهِ غُرْفَى عَشِيَّةٍ

هَفَيفًا ثِيَوَاءٍ أَوْ قَدِيرٍ مُعْجَلٍ
 مَنَى مَا تَرَقُّ الْعَيْنُ فِيهِ تُسْفَلِ
 وَبَاتَ بَعِيْنِي قَائِمًا خَيْرَ مُرْسَلِ
 كَلَمَعِ الْبَدَنِ فِي حَيٍّ مَكْلَسَلِ
 أَمَالَ السُّلَيْطَ بِالْذُّبَالِ الْمَقْتَلِ
 وَبَيْنَ الْعُدَيِّبِ بَعْدَ مَا مَتَأَمَّلِي
 وَالْإِسْرَةَ عَلَى السِّتَارِ لَيْدَلِ
 يَكْبُ عَلَى الْأَذْقَانِ دَوَّحُ الْكَتْهَبِلِ
 لَأَنْزَلَ مِنْهُ الْعَصَمَ مِنْ كُلِّ مَنْزِلِ
 وَلَا أَطْعَمَ إِلَّا مُشِيدًا بِجَنْدَلِ
 كَمْبِيرُ أُنَاسٍ فِي يَجَادٍ مُزْمَلِ
 مِنَ السَّيْلِ وَالْأَغْشَاءِ فَلَكَّةُ يَغْزَلِ
 لُزُولَ الْيَمَانِي ذِي الْعَسَابِ الْمَحْمَلِ
 صُبْحَنُ سُلَافًا مِنْ رَحِيْقٍ مُقْلَقَلِ
 بِأَرْجَائِهِ الْقُصُورَى أَنْابِيَشُ هُنْصَلِ

في رحاب الدراسة النصية

وهذه القصيدة لون آخر من ألوان المعارضات وليست معارضة كاملة، وإنما هي نوع منها.

هيكل القصيدة:

هذه المعارضة اللامية ذات الثقافية المكسورة والتي يعارض فيها حازم القرطاجني معلقة امرئ القيس الشهيرة يستهلها حازم بوصف الرحلة المقدسة وتحمل المشاق في سبيل الوصول إلى المدينة المنورة مثوى رسول الله صلى الله عليه وسلم وإلى بيت الله الحرام في مكة المكرمة، وشغل هذا الغرض الأبيات الخمسة الأولى، وقد استعاض بها عن الوقوف على الأطلال الدوارس وبكاء الأحبة والتي اتسعت لها تسعة أبيات في مستهل المعلقة. ثم مدح القرطاجني رسول الله والمجاهدين في تسعة عشر بيتاً وجاء هذا المقطع مقابلاً لوصف امرئ القيس مغامراته مع معشوقاته والتي أفرد لها أربعة وثلاثين بيتاً من المعلقة. ثم وصف حازم الليل والليل في ثلاثة وعشرين بيتاً استغرقت في المعلقة تسعة عشر بيتاً أضاف إليها الملك الضليل سبعة أبيات كن في وصف الصيد والشواء.

أما ختام المعارضة فجاء عودة إلى مدح الرسول والصحابة في خمسة أبيات تليها بخمسة عشر بيتاً في الزهد والوعظ والحكمة، على حين نرى امرأ القيس ينهي المعلقة بوصف البرق وقد شغل هذا اثني عشر بيتاً.

وقد صرف حازم معاني معلقة امرئ القيس إلى معانيه التي امتدح بها الرسول الكريم وأصحابه الأطهار، وقد أجاد حازم في اختيار الأشطر المناسبة

الموافقة لما يريد التعبير عنه ببراعة ودقة فهم وتذوق واضح لصور المعلقة
فجاءت وكأنها صنعت خصيصاً لأغراض حازم، مما يدل على براعة حازم،
فأغراض معارضته تختلف في كثير مع أغراض القصيدة المعارضة، لكنه استطاع
بهذا التقليد الجديد أن يوازن بين المفاهيم، وهذا النوع من المعارضات يدل على
مدى إتقان فن المعارضات واللعب به والتفنن فيه.

أما بالنسبة لطول القصيدة فقد قاربت المعلقة، فالقصيدة بلغت تسعة
وسبعين بيتاً وكانت المعلقة في واحد وثمانين بيتاً.

وقد حالف حازم التوفيق في تقسيم أغراضه بنسب متوازنة مع أغراض
المعلقة.

وكعهدنا بديوان حازم الذي اتسم بحسن السبك وكأنه ينشق عبير
الجاهلية ويروي من دلائها، فنرى عباراته وتصاويره كما لو نظمت على لسان
شاعر جاهلي فجاء في هذه المعارضة وقد انسجمت ألفاظه وتراكيبه وصوره مع
القصيدة المعارضة، أنظر إليه يقول:

- ونادوا بنات النبع بالنصر أئمرى

(ولا تبعدينا من جنناك المعل)

- أنت مغرباً من مشرق وتعرضت

(تعرض أثناء الوشاح المفصل)

- لواء منير النصل طار كأنه

(منارة ممسي راهب متبتل)

- وكم أكثرنا ما طاب من لحم جفرة

(وشحم كهذاب الدمقس المفئل)

- وأصبح عن أم الحويرث ما سلا

(وجارتها أم الرباب بمأسل)

إلى غير ذلك من أبيات العارضة أو الأبيات التي انتشرت على طول ديوانه وعرضه والتي يتمثل فيها روح الشاعر الجاهلي ولنا أن نرجع إلى الديوان ونطلع على القصائد رقم ٦، ١٠، ٢٣ على سبيل المثال لا الحصر، ومطالعها على الترتيب:

- أجلّت بمن أهوى بكوراً ركائبه

فليلي مقيم ليس تسرى كواكبه

- ما أقرب الآمال من يد مُرتج

يقسفي الإله له بفتح المرتج

- أمن بارق أوري يمنح الدُجى سقطا

تذكرت من حلّ الأبارق فالسقطا

مواطن التناسخ:

وفي الأبيات التالية التي أخص الأول برقم (١) ويمثل بيت حازم والثاني رقم (٢) ويمثل بيت امرئ القيس، سنرى حجم المشاكلة وحس اختيار الشطر المناسب للمعنى وقدرة حازم على استخدام الألفاظ نفسها وتطويرها لمعانيه:

١- لدى كعبة قد فاض دمعي لبعدها

(على النحر حتى بل دمعي مَحْملي)

٢- ففاضت دموع العين مبي صباة

على النحر حتى بلّ دمعي محملي

١- أنت مغرباً من مشرق وتعرّضت

(تعرض أثناء الوشاح المفصل)

٢- إذا ما الثريا في السماء تعرّضت

تعرض أثناء الوشاح المفصل

١- وممن له سددت سهمين فأضربي
(بسهميك في أعشار قلب مُقْتُل)

٢- وما ذوقت عيناك إلا لتضربي
بسهميك في أعشار قلب مُقْتُل

١- وكم قال يا ليل الوفى طُلْتَ فأنبلج
(بصبح وما الإصباح منك بأمثل)

٢- ألا أيها الليل الطويل ألا المحلي
بصبح وما الإصباح منك بأمثل

١- ترفع أن يُعزى له شدُّ شادن
(وإرخاء سرحان وتقريب تنفل)

٢- له أبطلا ظبي وساقا نعامه
وإرخاء سرحان وتقريب تنفل

١- فلدغ من لآيام صلحن له صبا
(ولاسيما يسوم بدارة جُلْجُل)

٢- ألا رُبُّ يوم لك منهن صالِح
ولا سيَّما يسوم بدارة جُلْجُل

لقد مكَّن طول الدرس لهذه المعلقة والشغف بها كإحدى المعلقات
المشرقية التي فتن بها الأندلسيون شاعراً كحازم أن تمتزج روحه وتصاويره
وتراكيبه معها فيخرج علينا بأروع المعارضات من هذا النمط الذي لم يظهر إلا
في عصر الموحدين عصر نضوج فن المعارضات في الشعر الأندلسي.

وسوف نتعرض في الصفحات القلائل الآتية إلى عرض نماذج من توافق
الأسطر استكمالاً للصورة بغض النظر عن توحيد الأغراض ومن ذلك قوله:
فيا حادي الآمال ميربي ولا ثقل

(عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل)

فعندما أراد حازم وصف رحلته إلى رسول الله، وإذا به بصور تلك
المشقة ويطلب من الحادي الذي جعله حادي الآمال فهو الذي يسوقه إلى تحقيق
آماله وبلوغ مآربه، ويطلب منه ألا يضيّع مما يلاقيه، ويختار لهذه الصورة ما
يناسبها من وصف امرئ القيس للظعن ولتر هذه الصورة التي يصف فيها عظيم
المناسك بالإحرام قبل دخولها:
وأثوابك اخلع محرماً ومصدقاً

(لدى الستر إلا لبسة المفضل)

فهو يستعير لصورة خلع الملابس والتجرد من زينتها صورة معشوقة
امرئ القيس عندما دخل عليها الخدر ليلاً ولم يكن على جسدها إلا خفيف
الثياب وكأنها متجردة.

وقد يصرف حازم معنى الشطر الأول إلى المعنى نفسه عند امرئ
القيس، فنجدّه في وصف نسوة العرب يحذو حذو امرئ القيس في وصفه
لإحدى حبيباته:

سبت عرباً من نسوة العرب تسبي

(إذا ما امسكرت بين درع ومجول)

وكم من سبايا الفرس والصفر أسهرت

(نروم الضحى لم تتطق هن تفضل)

فهو يصفهن بشدة الجمال الذي يسبي العقول مما لهن من امتداد وطول
قوام ربما يلبسن من ثياب تظهر جمالهن، وأولاء النسوة من الفرس ومن الصفر
يسهرن العيون وهن نائمات إلى الضحى تدللاً منهن فغيرهن يكفينهن العمل
فلا يلبسن النطاق.

كذلك هذه الصورة في وصف الخيل فقد نقل إليها وصف امرئ القيس
لفرسه:

ترفع أن يعزى له شد شادن

(وإرخاء مراحان وتقريب تثفل)

ولكنه يضي كما مر مزبد

(يكب على الأذقان دوح الكنهيل)

وينشئ العدا كالسهم أو كالشهاب أو

(كجلمود صخر حطه السيل من هل)

وقد استعان القرطاجني في وصف الفرس بأوصاف امرئ القيس لفرسه
تارة في أنواع حركاته أو في ضخامة جثته وثقلها وسرعة المخطاطها على الأعداء،
وتارة أخرى ينقل له وصف امرئ القيس للسحاب الذي يصب الماء صباً فيقتلع
الأشجار فكأن هذا الفرس عندما يقع على عدوه يقتلعه اقتلاعاً وذلك لقوته،
ثم يمدح هذه الجياد التي تحقق النصر للإسلام:

جيساد أعادت رسم رستم دارساً

(فهل عند رسم دارس من موعول)

فحازم يصور فعل جياد الإسلام بقصور رستم وقد أعادتها رسوماً لا
ملايح معلومة لها ولا جدوى من البكاء عليها وهذا ما يحمله استفهام امرئ
القيس في الشطر الثاني.

وينتقل حازم إلى حديثه عن نفسه التي أنسمت على تحمل وعورة
الرحلة إلى الرسول:

فقلت لها لاشك أنني طامع

وأنتك مهما تأمرني القلب يفعل

فهو بطبع نفسه ويبرّ قَسَمَها كذلك هي طاعة امرئ القيس لما طلبت منه
عنيزة مهما كلفته من بُعد عنها، ثم هو ينقل وصف المرأة إلى وصف الدنيا:
وينشد دنسياء إذا ما تدللت

(أفأطم مهلاً بعض هذا التدلّل)

فإن تصلي حَبْلِي يَحْسِرُ وَهَلْكَهُ

(وإن كنت قد أزمعت صرّمي فأجملني)

وأحسّنْ بقطع الحبل منك وَبِئْتُهُ

(فَسُئِلِي ثِيَابِي مِنْ ثِيَابِكَ تُسَلِّ)

فهو يقتبس أحوال المرأة من تدلّل وصدود وهجران وقطيعة لبصور بها
الدنيا في شاكستها إياه، وتدللها عليه فإذا كان وصاها لخيره فليكن وإلا
فلتقاطعها ثم هو يجذ هذه القطيعة ويطلب منها أن تنفصل عنه وتهجره.

وفي بيت آخر يستعيد من شهوات نفسه التي تغريها به الشياطين في
الدنيا ويصور التفافهم حوله وحرصهم على الإيقاع به كحُرّاس محبوبته الذين
يحرصون على قتله:

فَكُنْ لِي بِمِثْرٍ مِنْ شَيَاطِينِ شَهْوَةٍ

(عَلَيْ حُرَاصٍ لَوْ يَسْرُونَ مِثْلِي)

فها نحن نرى حازماً وقد صرف معنى تربص حُرّاس محبوبته امرئ
القيس وعشيرتها ورغبتهم الشديدة في الإضرار به إلى معنى تربص الشياطين به
وحرصهم على إيقاعه في برائن الذنوب.

وننتقل إلى صورة أخرى هي صورة العدو وقد طالت عليه حرب
المجاهدين وما من كاشف منجل ما فصور ذلك بالليل وطوله فاستعار ليل امرئ
القيس وما زاد عليه فيه من هموم منعت عنه الإصباح ثم هو لا يرى في بحبيء
الإصباح أفضل مما أتى به الليل.
وكم قال يا ليل الرغى طلت فاتبليج

(بصبح وما الإصباح منك بأمثل)

فهذه الصورة توحى بثقل حرب المجاهدين وطولها على نفوس الأعداء
حتى إنهم يتمنون انجلياءها ثم هم يقعون فريسة الهم واليأس من أن تتغير بهم
الحال.

ثم هو يصور أرض الشام بعد نزول المجاهدين بها وكيف أنهم حولوها
إلى أطلال دارسة بعد حربهم للطغاة المتجبرين ويستعير وصف امرئ القيس
لبقايا الديار الدوارس مع الفارق بين البيئتين وطبيعة الأرضين:
وأبقت بأرض الشام هاماً كأنها

(بأرجائها القصوى أنايش هنصل)

وما جف من حب القلوب بغورها

(وقسيعانها كأنه حب فلفل)

لخضراء ما دببت ولا نببت بها

(أساريع ظبي أو مساويك إسحل)

فهذه أرض الروم بخصبها وجمائها وظلها وظلالها وأنهارها وجداولها وقد
أضحت بعد الحرب خراباً وبقايا أطلال لا يرح فيها سوى الظباء والماعز.
ولختتم هذه الصور الرائعة بدرة الصور التي انتقاها وبرع فيها حازم
القرطاجي:

وروضة محمد للنبي محمد

(غذاها نعيم الماء غير المحلل)

فهذه الروضة من البهاء والحسن الخالص كالدرة في صفائها غذاها الماء النмир فأنم حسن نمائها، وهي في منزلتها بعيدة النوال لا يصلها ولا يحلها إلا من يستحسنها، ومن قدّم في سبيلها من الجهد والغوص والتعرض للأخطار ما يجعله جديراً بها، كذلك روضة النبي محمد فهي مكنونة في ذلك المسجد المطهر جميلة بهية بعيدة عن النوال لا يطؤها إلا من يخلص الرغبة في الوصول إليها ويبذل ما وسعه من جهد فيركب البحار ويقطع الفياثي ويواجه الأخطار حتى يكون أهلاً للاستمتاع بها والبقاء بين أرجائها.

إن أي شاعر لا يستطيع أن يرتقي هذا المرتقى أو أن يصل إليه على هذه الصورة من البراعة والإحكام والجمال إلا بطول الممارسة والدراسة والمنعاشة مع قصائد كبار المشاركة من الجاهليين.

البناء الصرفي:

وعلى المستوى الصرفي تميزت معارضة حازم باستخدام الأزمنة الصرفية بما يتناسب مع المقاطع من معانٍ. ففي مطلع المعارضة يحمل نفسه على الرحلة بما فيها من مشاق فكان له أن يستخدم أفعال الأمر التي تحض النفس حُضاً على التحمل والتجمل ومن ذلك:

(قل - فانزل - لا تغش - وُزِرَ - اخلع - ميرَبي - ولا تقل)

وحين ينتقل إلى المقطع الذي يذكر فيه رسول الله وفضله ويذكر أصحابه الكرام ونعوتهم، فإنه يستعمل لذلك الأزمنة الماضية ومثل ذلك:

(قال - تلا - نزلت - ففازت - فصللى - غزا - لاح - جاءه - نبط - أزلوا - نادوا - فض - أغنت - أضحت - فرز - اكتست - طُلَّتْ - حزن - أبشت - جفأ - شدا - شدت - هجرت - أوجت - خض - ركزوا - فهذت - دعا - بروا - جبن - حكى).

وحين يأتي دور الحكمة والموعظة نراه يعود إلى أزمنة المستقبل التي يأمر فيها نفسه وأصحابه والتي تدل على رغبته الصادقة في إصلاح المستقبل، ومن ذلك:

(فَدَعْ - وَكُنْ - وَأَحْسِنْ - تَنْشُتُوا)

وعندما يذكر فرسه يستخدم زمن الحاضر والمستقبل فهو معتد بمجواده حريص عليه وعلى استمراره على هذه الحال والصفات، ومن ذلك:

(فِيرَنو - وَيَسْمَع - تَرْفَع - يَمْضِي - وَيَغْشَى)

على أننا نرى امرأ القيس أكثر دقة في وصف فرسه من حازم لشدة ولعه به وغرامه وهو في ذلك يكثر من استخدام صيغ المبالغة:

(دَرِير - ضَلِيع - جِيَّاش - مَسَحْ - يَكْرُ - يَفْرُ)

كما يستعمل في وصفه صيغة اسم الفاعل ليدل على قدرته وإمكاناته ومن ذلك:

(يَمْجُرد - مُقْبِل - مُذِير)

وكما استعمل صيغة اسم الفاعل في وصف فرسه وما لها من دلالات، فقد استعان بصيغة اسم المفعول المضعفة وغير المضعفة وفيها:

(مُعَوِّل - الْمُتَحَمِّل - الْمُفْتَل - الْمُعْلَل - مُقْتَل - مُعْجَل - الْمُفْصَل - مُرْجَل - الْمُخْلَخَل - الْمُعْلَل - بِمُعْطَل - مُرْسَل - الْمُدْلَل - مُوَلَّل - الْمُعِيل - الْمُتَنَزَّل - الْمُرْكَل - الْمُثْقَل - مُوَصَّل - مُرْجَل - مُذِيل - مُعْجَل - مُكَلَّل - مُزْمَل - الْمُحْمَل - مُقْلَقَل).

كما يستعمل المصدر للمبالغة في تأصل الصفة فيه مثل:
(قَيْدُ الأَوَابِدِ هَيْكَلُ)

ثم ينوع العدد ليعين عن ميزاته وحركاته فيقول:
لَهُ أَيُّسَلَا ظِلِّي وَمَسَاقَا نَعَامَةٍ

وإرخاء مرحان وثقريب تنخل
إلى غير ذلك من الصفات التي أسهب امرؤ القيس في وصف فرسه بها
والتي تراجع القرطاجني عن الوصول إلى مستواها الدقيق البارع في وصف
الفرس، ولنقرأ ما جاء به امرؤ القيس:
بِكُرٍّ مَقْرٍّ مَقْبِلٌ مَدْبِرٌ مَعَاً

كجلمود صخر حطه السيل من علٍ
صورة حركية وتركيب يدل على براعة امرئ القيس قبل براعة فرسه.
وللنظر في وصف القرطاجني لفرسه:
ويغشى العدا كالسهم أو كالشهاب أو

(كجلمود صخر حطه السيل من عل)
فليس ثمة إلا تشبيهات تراثية تقليدية.

وإذا كان امرؤ القيس استخدم اسم الفاعل وصيغ المبالغة في وصف
فرسه فوفقاً إما توفيق فإن حازماً في هذا الغرض لم يحظ بهذا القدر منه؛ لأنه
قصر وصفه للجياذ على أفعال المضارع والماضي وهي صيغ تحدد أفعالاً فقط
دون كبير اهتمام بوصف الجياذ أنفسها وأجزاء جسمها وحركاتها وطبائعها
بشكل مفصل دقيق، ربما لأن الأمر لم يعد يهم الأندلسي في ذلك الوقت، وتلك
البيئة التي تشغل بالكثير أكثر من وصف الجياذ كما وصفها البدوي في بيئته
المعدودة العناصر والتي يمثل الفرس فيها جانباً من أهم الجوانب.

البناء الأسلوبى:

ومن الأساليب التي التزمها القرطاجني في معارضته لعدة أبيات والتي تعد ظاهرة من ظواهره الأسلوبية، استخدام (كم) انظر إليه يقول:

وكم حملت في أظهر العزم رحلها

وكم من يمان واضح جاءه اكتسى

وكم قال يا ليل الوغى طللت فانبلاج

وكم من سبابا الفرس والصفير أسهرت

وكم أدلجت والقطر يهفو هزيره

وكم ركزوا رمحاً بدعص كانه

وكم أكثروا ما طاب من لحم جفرة

وكم جُبْنٌ مِنْ غِراءَ لم يُسَقَّ نبتها

وكما نلاحظ فقد تنوعت أغراضه. كم، فهي للكثرة أو للمتعظيم أو لامتبطاء حدوث الشيء أو للفخر أو للعجب.

وفي حين يستعين القرطاجني بهذا الأسلوب فإننا لا نرى أثراً له في المعلقة، إنما نستطيع أن نهتدي إلى أساليب أخرى ومنها أسلوب الشرط ومن ذلك.

- إذا قامتا تضرع المسك منهما

- إذا ما بكى من خلفها انصرفت له

- وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجلى

- وإن لك قد ساءت لك مبي خليفة

فَسَلِّي ثيابي من ثيابك تُسَلِّ

- إذا ما الثريا في السماء تعرضت

تَعْرِضُ اثْناء الوشاح المفصل

فجئت وقد نسفت لنوم ثيابها

لدى المستر إلا لبسة المتفضل

- فلما أجزنا صاحة الحي والتحي

بنا بطن خبت ذي حفاف عقنقل

هصرت بفودي رأسها لتماملت

على هضم الكشح ريا المخلخل

- إلى مثلها يرنو الخليم صمبابة

إذا ما أسبكرت بين دُرْع ومَجُول

- ضليع إذا استدبرته سد فرجه

كما نجد من الظواهر الأسلوبية استخدام التشبيهات المعتمدة على الأداة

(كأن) ومن ذلك:

- كأي غداة البين يوم تملسوا

لدى سمرات الحي ناقف حنظل

- كأن على المثنين منه إذا التحى

مَذَاك هروس أو حلاية حنظل

- كان دماء الهاديات بنحره

صمارة حسناء بشئب مُرَجَّل

- فَعَنُ لنا سرب كأن نعاجه

عذارى ذوار في مُلَاءٍ مَذِيل

- كان ثبيراً في عرائن وبله

كبير أناس في مجادٍ مُزْمَل

- كأن ذرى رأس الجمير غدوة

من السيل والغشاء للكمة مغزول

- كأن مكائي الجراء غُدِيَّةُ

صبيح سُلَافاً من رحين مقلقل

- كأن السباع فيه غرقس عشيّة

بأرجائه القصوى أنابيش عنصل

التكرار ومستوياته بين النصين:

ويكثر امرؤ القيس من استعمال (رب) أو (كم) المحدوفتين للتعبير عن التعجب وهو ما لم ينهجه حازم من تراكيب، وأمثال ذلك من المعلقة:

(وبيضة خدر - وجيد كجيد الرئم - وفرع يزبن المعن - وكشح لطيف -
وليل كموج البحر - وقربة أقوام - وواد كجوف العير).

وإذا كانت البلاغة الإيجاز ومنه الحذف فأرى أن حازماً قصر عن هذا الأداء.

وقد يكون من الجور أن نتهم القرطاجني بتقصيره عن استخدام بعض الصيغ التي تغني المعارضة؛ فالفرصة المتاحة أمامه محدودة بشطر واحد الذي هو من نظم بعض الصيغ نحو اسم المفعول يحتاج في كثير من الأحيان إلى أن يكون في نهاية البيت مما لم يتهيا لحازم ومما أدى إلى خلو المعارضة من صيغة من أهم الصيغ التي تثري البيت الشعري وبخاصة أنها جاءت في أغلبها عند امرئ القيس مضعفة مما أثرى القصيدة أكثر ومما أحدث إيقاعاً موسيقياً ورنيناً له أثره الكبير.

من البناء الإيقاعي:

وكما يظهر هذا الأثر الموسيقي في المعلقة بإضافة أخرى، هي الجناس، فإن المعارضة لحقت بالمعلقة في هذه الجزئية فجاءت إيقاعاتها الداخلية غنية إلى حد كبير، ولنبدأ الأمثلة بالمعلقة.

- فهل عند رسم دارس من معول

- ففاضت دموع العين مني صباية

على النحر حتى بل دمعى محملي

- ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة

- وإن تك قد ساءتك مني خلقة

فستلي ثيابي من ثيابك ثعل

- ألا أيها الليل الطويل ألا المحلي

بصبح وما الإصباح منك بأمثل

- كلانا إذا ما نال شيئاً أفاته

ومن يحتر حرثي وحرثك يهزل

وكذلك نجد في معارضة القرطاجي.

- وفي طيبة فأنزل ولا تغش منزلاً

- ونض جوعاً قد حسداً جامعاً لهم

- جباد أعادت رسم رسم دارساً

- سبت عرباً من نسوة العرب تستي

- فإن تصلي حبلي بخير وصلته

- وروضه حمد للنبي محمد

كذلك من خلال تكرار الحروف داخل البيت الواحد.

ومن أمثلة هذا في العلفة:
أفأطم مهلاً بعض هذا التدل

وإن كنت قد أزمعت صرمي فأهلي

ضليح إذا استلبرته سد فرجه

بضائف فويق الأرض ليس بأهزل

فواضح من تكرار حرف الميم في البيت الأول، ومن تكرار حروف
الضاد، السين، الفاء، ما أحدثت من نغمات لطيفة.

وهكذا فإن مثل هذا اللون من المعارضات قد يعطي صاحبه الفرصة في
بعض المواضع لمستوى من الإجادة قد يصل بها إلى مستوى القصيدة المعارضة،
وقد لا يمنحه تلك الفرصة في أخرى بحكم الحصار إبداعه في شطر واحد.

ولهذا النوع من المعارضات دلالة مهمة وهي أن من شعراء الموحدين
من عكف على الشعر الجاهلي يقبس من فيوضاته وينهل من نبعه ويذل
عاصبه ويقيد شاردته حتى أصبح طوع بنائه ورهن مشيئته، فخرج لنا هذا الشكل
من المعارضات إبداعاً جديداً ومزيجاً فريداً من الشعر الجاهلي والأندلسي
تمازجت فيه الروح المغربية الأندلسية بالدماء المشرقية.

أبو بكر أحمد بن جُزَي الكلي يعارض أمراً القيس^(١)

أقول لعزمي أو لصالح أعمالي
أما واعظي شيبه مما فرق لتي
أنار به ليل الشباب كأنه
نهائي من غي وقال مُنبِّهاً
يقولسون غُبره لتنعيم برهة
أغالب دمري وهو يعلم أنني
ومؤنس نار الشيب يقبح لهوه
أشيخاً وثأتي فعل من كان عمره
وتشغفك الدنيا وما إن شغفتها
ألا إنها الدنيا إذا ما اعتبرتها
لأين السدين استأثروا قبلنا بها
ذهلت بها غياً فكيف الخلاص من
وقد علمت مني مواعد تروبي
ومد وثقت نفسي بحب محمد
وأصبح شيطان الغواية خاسئاً
ألا ليت شعري هل تقول عزائمي
فأنزل داراً للرسول نزلها
فقطوبى لنفس جاورت خير مرسل
ومن ذكره عند القبول تعطرت
جوار رسول الله محمد مسؤلاً

(ألا عم صباحاً أيها الطفل البالي)
(سمو حَبَاب الماء حالاً على حال)
(مصاييح رهبان تُسْتَبُّ لِقْطَال)
(ألسنت تری السُّمار والناس أحوالي)
(وهل يعمن من كان في العصر الخالي)
(كبرت وأن لا يحسن اللهو أمثالي)
(بأنسة كأنها خط غُثَال)
(ثلاثين شهوراً في ثلاثة أحوال)
(كما شَغَفَ المهترة الرجل الطالي)
(ديار لسلمى عافيات لذي خال)
(لنامرو فما إن من حديث ولا صال)
(لعوب تنسني إذا قمت سربالي)
(بأن الفتى يهذي وليس بفعل)
(هصرت بفصن ذي شماريخ مبال)
(عليه قتام ميم الظن والسبال)
(الخليسي كُرى كراً بعد إجنال)
(قليل هموم ما يبيت بأوجال)
(بيشرب أدنى دارها نظر عالي)
(منسباً وشمالاً في منازل قُتَال)
(وقد يدرك الحمد المؤل أمثالي)

(١) الإحاطة: ١/ ١٥٩، وكذا في النسخ. ٥/ ٥١٨.

ملحوظة: هذه القصيدة أثبتتها المقرئ في الأجزاء: ٣/ ١٨٢ لحازم القرطاجي.

ومن ذا الذي يثني عنانَ الحمرى وقد
ألم تر أن الظبية استبشفت بسمه
وقال لها عودي فقالت له نعم
فمادت إليه والهوى قائل لها
رلى لبعير قال أزمع مالكى
ولسور ذبيح بالرمالة شاهد
وحنّ إليه الجملع حنة عاطش
وأصلين من لخل قد التأماله
وقبضة ثرب منه ذلت لها الظبي
وأضحى ابن جحش بالمسيب مقاللاً
وحسبك من سوط الطفيل إضاءة
وبسدت بسمه المعقساء كسل مطهّم
وبيا خسف أرضي تحت باضيه إذ علا
وقد أهدت نازقاً لقارس طاملاً
أبان سبيل الرشيد إذ سبّل الهدى
لأحمد خير العالمين انتقيتها
وإن رجائى أن الأقبية غداً
فأدرك آمالى وما كل أمل

(كفانى، ولم أطلب قليل من الماء)
(مثل حليه هونة خير مجفأ)
(ولو قطعوا رأسى لديدك وأوصالى)
(وكان عداء الوحش منى على بال)
(ليقتلني والمروء ليس بفعل)
(طويل القراً والروق أحنس ذبال)
(لغيث من الومئى رائده خال)
(فما احتبسا من لين مس وتسها)
(ومستونه زرق كأنسياب أهوال)
(وليس بذي رمح وليس ينبال)
(كمصباح زيت في قناديل ذبال)
(له حجابات مشرقات على الفال)
(على هيكلي نهدي الجزارة جوال)
(أصابك غضا جزلاً وكفنت بأجزال)
(يقُلن لأهل الحليم بتفضلال)
(وربضت فمدلت صعبة أي إذلال)
(ولست بمقلني الخلال ولا قالى)
(بمدرك أطراف الخطوب ولا ألى)

ترجمة أبي بكر بن جزري

«هو أحمد بن محمد بن أحمد بن جُزَي الكَلْبِي، يُكنى أبا بكر، من أهل الفضل والنزاهة والهمة، حسن السمت، واستقامة الطريقة، غرَّبَ في الوقار، مال إلى الانقباض، وله مشاركة حسنة في الفنون، من فقه وعربية وخط ورواية وأدب، وشعر تسمو ببعضه الإجابة إلى غاية بعيدة، وقرأ على والده ولازمه، واستظهر ببعض تأليفه، وتفقه وتأدب به، وقرأ على بعض معاصري أبيه، ثم ارتسم في الكتابة السلطانية لأول دولة السلطان أبي الحجاج ابن نصر، وولي القضاء ببرجة وباندرس، ثم بوادي آش، مشكور السيرة، معروف النزاهة»^(١)

«وتقدم قاضياً للجماعة بمحضرة غرناطة ثامن شوال عام ستين وسبع مائة، ثم صرف عنها وأظن أن وفاته إنما كانت في أواخر عام خمسة وثمانين وسبع مائة رحمة الله تعالى انتهى»^(٢)

وذكره المقرئ ضمن أشياخ لسان الدين بن الخطيب.

«أحمد بن محمد بن أحمد بن محمد بن عبد الله بن يحيى بن عبد الرحمن بن يوسف بن سعيد بن جُزَي الكَلْبِي من أهل غرناطة، ويعرف بابن جُزَي، أوليته معروفة، وأصلاته شهيرة، مولده، في الخامس عشر من جمادى الأولى عام خمسة عشر وسبعمائة»^(٣)

توفي «ضحوة يوم الاثنين السابع لجمادى الأولى عام أحد وأربعين وسبعمائة»^(٤)

(١) أزهار الرياض: ٣ / ١٨٧

(٢) نفسه: ٣ / ١٨٨

(٣) الإحاطة: ١ / ١٥٧.

(٤) نفسه: ٣ / ٢٣.

في رحاب الدراسة النصية

بناء المضمون:

تقع عارضة ابن جزى في ثمانية وثلاثين بيتاً، يستبدل فيها استيقاف الصاحب والوقوف على الأطلال الدائرة أطلال الأحبة بالحديث عن عزماته وصالح أعماله ويقف بها على أطلال عمره الذاهب وشبابه المولي، وهو يقف على تلك الحقيقة البينة التي لا يجد عنها حِوْلاً ويتخذ من شبيهه واعظاً فيها عن الحب وعن التلذذ بدنياء التي يذمها بالزوال والتغير، والتي يعتبر شغفه بها ضللاً منه، وقد احتل هذا الغرض الجزء الأول من القصيدة، وشغل منها ثلاثة عشر بيتاً، انتقل منها إلى أنه أبدل دنياء بالعمل إلى آخرته وتعلق قلبه بحب محمد صلى الله عليه وسلم وسعيه إلى البقاء بجواره الذي يرى فيه كل المجد، وقد شغل هذا المعنى ثمانية أبيات، عرج بعدها إلى مدح النبي المصطفى، وهذا هو الجزء الأخير من المعارضة الذي شغل سبعة عشر بيتاً، وفي هذا المقطع الأخير ذكر معجزات النبي وفضله وقهره للضلال والمضلين، ثم يختم القصيدة بحكمة تكشف عن رجائه المتبقي له من هذه الدنيا وهو اللحاق بمحمد صلى الله عليه وسلم.

أما قصيدة امرئ القيس فتقع في خمسة وثلاثين بيتاً يتغزل فيها ويصف مغامراته وصيده وسعيه إلى المجد، فيبدأ بالوقوف على الأطلال في أربعة أبيات يخرج منها إلى وصف الحبيبة التي سكنت هذه الأطلال، وهي سلمى التي وصفها في ثلاثة أبيات، ثم يذكر البسباسة التي توجه إليه اللوم على فعله فعال الشباب وميله إلى النساء بعدما كبر سنُّه، فيكذبها ويذكر أيامه الأول ولهوه وعيبه بالنساء. وتلك الأنسة التي وصف لياليه معها والتي لم يذكر اسمها على غير

عادة امرئ القيس، وهذا من الملاحظ في هذه القصيدة التي لم يتعدد فيها ذكر أسماء معشوقاته اللراتي لها بهن كما هي العادة في غيرها من القصائد.

ونجد امرأ القيس وقد أفرد لوصف أيامه الأوليات وتذكر الشباب ورقضه للسلامة أو الاعتراف بعجزه عن عقد علاقات جديدة وإصراره على أنه ما زال يمتلك القدرة على ممارسة الغزل أفرد ثلاثين بيتاً وهو الجزء الأوفى من القصيدة ليس فقط مع الأنسات إنما أيضاً مع العقائل المتزوجات، وفي أثناء ذلك يبعث بذمه إلى رجالهن الذين غفلوا عنهن وغطوا في سبات عميق.

ثم يستقل من هذه القدرة على معاقرة العذارى والمحصنات إلى القدرة على ركوب الخيل والخروج إلى الصيد، فيصف فرسه كالعادة بضخامة الجثة وضهور البطن والأفخاذ والعدو السريع وذلك في ثمانية أبيات، ويتخذ من قوة فرسه سبباً لقدرته على الصيد ومطاردة مرب بقر الوحش وعقر العديد منه. وقد شغل هذا الوصف سبعة أبيات يختم بعدها القصيدة بإفصاح عن مقاصده ومساعبه وأنه لا يقنع بالكفاف وإنما سعيه دائماً إلى الجهد المؤمل وهو جدير بتحقيقه، وأن المرء مادام حياً يظل في سعي ورغبة دائمين.

البناء التصويري:

ومما يلفت الانتباه أن الخيال في معارضة ابن جزري نذر قليل فهو يتكئ في معظم تصاويره على تصاوير امرئ القيس فيعتمد عليها ويكتفي بها فقد غذاه الخيال في الشطر الثاني المقتبس بما يحتاجه ووجد فيه ما هو متناسب لما أراد من استجلاء أفكاره.

إن خيال امرئ القيس حصب دقيق على بساطته وسطحيته وإن كان
ابن جزري نقله إلى أغراض تتحد معه في بعض المواضع أو تختلف في البعض
الأخر فقد أجاد الكلبي في اختيار ما يتناسب لتصوير أفكاره وإتمام خيالاته.
ومن ذلك نقله وصف المرأة إلى وصف الدنيا لما رأى لهما من نعوت
مستقاربة كالإغراء والغدر وما توقع الإنسان فيه من مهالك إذا أقبل عليها
وشغف بها ودخل عن عمره وعن دينه؛ فهي الجمال وهي الفتنة التي تأخذ
بأصحاب النهى ومن ذلك قوله:

ذهلت بها غياً فكيف الخلاص من

كعوب تشيني إذا قمت سربالي

أو يصور الدنيا في الانشغال بها كالانشغال بطلبي الناقة الجرباء وكما
هو معلوم مكانة الناقة والانشغال والاهتمام بها فنجده يقول:

وتشغفك الدنيا وما إن شغفتها

كما شغفت المهتوءة الرجل الطالي

ثم يصل إلى حقيقة زوال الدنيا فيختار وصف امرئ القيس للاطلال
الدوارس.

ألا إنها الدنيا إذا ما اعتبرتها

ديار لسلمى هانيات بلدي خال

وقد نجد ابن جزري يقلب صورة استقبال الشيب وقبول نصيح الناس له
بالكف عن مغازلة النساء، فعلى حين يرفض امرئ القيس ذلك ويرى أن من
حقه الاستمتاع بالحياة بكل مباحها وأعلاها التمتع بالنساء على شيب رأسه،
إلا أن ابن جزري هو الذي يبادر بقبول هذا ويلوم الناس الذين يطلبون منه أن

يُغَيِّرُ لَوْنَ شَعْرِهِ لِيَهْنَأَ بِالنِّسَاءِ وَيُتَمَتِّعَ بِالْحَيَاةِ، إِلَّا أَنَّهُ يَرَى فِي هَذَا الشَّيْبِ وَاعْظَاً
مَقْبُولَ النَّصَائِحِ فَيَعْبُرُ عَنْ هَذَا فِي عِدَّةِ آيَاتٍ لَا بَيْتَ وَاحِدٍ مِمَّا يَدُلُّ عَلَى انْشِغَالِهِ
بِهَذِهِ الْفِكْرَةِ الَّتِي سَيَطْرُقُ عَلَى ذَهْنِهِ وَاتَّخِذَ مِنْهَا سَبِيلًا إِلَى الزَّهْدِ وَاللَّجْوَةِ فِي
آخِرِ الْعُمُرِ إِلَى الْإِقَامَةِ جِوَارِ النَّبِيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ فَيَقُولُ:
أَمَّا وَاعْظِي شَيْبَ مَا قَوْكَ لِي

نُحْمُو حَبَابَ الْمَاءِ حَالاً عَلَى حَالٍ

أُنَارُ بِهِ لَيْلَ الشَّيْبَابِ كَأَنَّهُ

نُصَابِيحَ رَهْبَسَانَ تُشْبِهُ لَقُفَّالَ

نَهَائِي عَنْ غَيٍّ وَقَالَ مِنْبُهَا

أَلَسْتُ تَرَى الثُّمَارَ وَالنَّاسَ أَحْوَالِي

يَقُولُونَ غَيَّرَهُ لَتَنْعَمَ بِرَوْحِهِ

وَهَلْ يَعْنِي مَنْ كَانَ فِي الْعَصْرِ الْخَالِي

أَغَالَطَ دَهْرِي وَهُوَ يَعْلَمُ أَنِّي

كَبُرْتُ وَأَنْ لَا يُحْسِنَ اللَّهُ أَمْثَالِي

وَمَوْسِ نَارِ الشَّيْبِ يَقْبَحُ لِحْوِهِ

بِأَنَّمَا كَانَهَا خَطْبُ ثَمَالٍ

أَشْبَحَا وَتَأْتِي فَعَلَ مَنْ كَانَ عَمْرِهِ

ثَلَاثِينَ شَهْرًا فِي ثَلَاثَةِ أَحْوَالٍ

عَلَى حِينٍ لَا نَرَى عَظِيمَ اهْتِمَامٍ بِهَذِهِ الْفِكْرَةِ عِنْدَ أَمْرِ الْقَيْسِ وَلَا قَلِيلٍ
بَلْ إِنَّهُ يَرْفُضُ لَوْمَ اللَّائِمِينَ وَلِذَا لَمْ تَتَّعِدِ الْفِكْرَةَ عِنْدَهُ الْبَيْتَيْنِ:
أَلَا زَهَمْتُ الْبَسْبَابَةَ الْيَوْمَ أَنِّي

كَبُرْتُ وَأَنْ لَا يُحْسِنَ اللَّهُ أَمْثَالِي

كذبت لقد أصبى على المرء هِرْمَةً

وأمنع عرسي أن يُزَنَ بها الخالي
أو قد ينقل ابن جزى الصورة إلى فكرته، هو ومن ذلك أنه نقل وصف
أنياب الساقاة الحادة كأنياب الغول إلى السيوف الحادة التي ذلت للتراب الذي
يقبض عليه رسول الله:

وقبضة تراب منه ذلت لها الظبي

ومسنونه زرق كأنياب أغوال

وقد اختار هذا الوصف ليضيف بذلك إلى عظمة الرسول ومضاء ما
بيده ولو كان حفنة من تراب فالتراب في قبضته أمضى وأحد من أسنة السيوف
وهي معجزة من معجزاته صلى الله عليه وسلم.

ثم لجده ينقل صورة امرئ القيس الذي صور فيها زوج معشوقته صورة
ذميمة فهو ليس بفارس مثله ولا يستطيع منازلته لأنه لا يمتلك سلاحاً ولا
يحسن أو يعرف كيف يستخدمه، نقل ابن جزى هذه الصورة ولكن أخذ منها
تجرده من السلاح فقط إلى ابن جحش الذي يقاتل لفرط شجاعته بدون رمح أو
نبال:

وأضحى ابن جحش بالعسيب مقاتلاً

وليس بذى رمح وليس بنبال

على أن هذه المعارضة أوقعت صاحبها في زلأت سببها اضطرابه إلى
تلفيق الأشطر التي تتناسب مع المعنى وهذا من المتوقع لمثل هذه الأشكال من
المعارضات فليس كل ما يقبسه الشاعر يتوافق مع المعنى الذي أراد، ولتر هذا
البيت لابن جزى:

أبان سبيل الرشيد إذ سبل الهدى

يقلن لأهل الحلم ضللاً بتضلال

وبيت امرئ القيس:

نواعم يتبعن الهوى سبل الردى

يقلن لأهل الحلم ضللاً بتضلال

ضللاً في النفح وضلُّ في الديوان.

فامرؤ القيس حينما يجعل هوى النواعم يُردي صاحبه ويضل الحليم،

فهذا معنى مستقيم واضح، أما حينما يجعل ابن جزى سبل الهدى تدعو على

أهل الحلم بالضلال أو تضل الحليم، فإن هذا لا استقامة للمعنى فيه.

ولننظر أيضاً البيت الثاني لابن جزى:

لعادت إلسيه والهوى قاتل لها

وكان عداء الوحش مني على بال

وبيت امرئ القيس:

لعادي هداء بين ثور ونعجة

وكان عداء الوحش مني على بال

فالشطر الثاني من البيت السابق متناسب تماماً مع الأول، ولكن، ما

مناسبة أن يقبس ابن جزى هذا الشطر

(وكان عداء الوحش مني على بال)

لمعنى عودة الظبية إلى رسول الله وأن الهوى قاتل لها (الشطر) فالظبية لا

تهاجم الوحوش.

البناء الإيقاعي:

وإذا انتقلنا إلى المعارضة على المستوى الإيقاعي فإننا لمجدها قد تراجعت في بعض الأحيان وتقدمت في أخرى، فبالإضافة إلى نسج القصيدة على بحر الطويل، فإن هناك معارضيات للكلمات نفسها في هيئة جناس فقد تكون لفظة في الشطر المقتبس يأتي ابن جزي بلفظ مجانسة لها في الشطر الأول نحو (سما - ممر) (الشباب - تشب) (مونس - بأنسة) (مجد مؤئل - المجد المؤئل) (الاقية - ولا تالي) (فأدرك - بمدرك) (آمالى - آلى) (تشغفك - شغف).

وربما أتى التجنيس في شطره الأول ذاته:

(فأنزل - نزلها) (تشغفك - شغفتها) (حن - حنة) (سبيل - سبل)
(آمالى - أمل).

أما عن التنوع والتقسيم فهذا ما أفنقده قصيدة ابن جزي وامنازت به قصيدة امرئ القيس:

(ألست ترى السمار والناس أحوالى)
(لناموا فما من حديث ولا صال)
(ولو قطعوا رأسي لديك وأوصالى)
(وليس بذي سيف وليس بئال)
(ولست بمقلي الخلال ولا قالى)
(سليم الشظى - صبل الشوى - شنج النسا)
(فعادي هداء بين ثور ونعجة)
(كان قلوب الطير رطباً وهابساً)

ومثل هذا الأسلوب من حسن تقسيم أو عطف أو تنويع والذي يحدث رنة موسيقية لطيفة افتقدته المعارضة، ربما لأن إبداعه انحصر في شطر واحد مما لا يتيح الفرصة أو يسمح بإظهار هذا النسق من مستويات البنية الإيقاعية. على أن المعارضة تحققت لها رنة موسيقية جميلة من خلال توافق نهايات الأشرطة الأولى وربما حاول الكلبي بذلك تعويض ما قصر عنه:

- ومؤنس نار الشيب يقبح لهوه

أشيخاً وتأتي فعل من كان عمره

- وتشغفك الدنيا وما إن شغفتها

ألا إنها الدنيا إذا ما اعتبرتها

وقد يكون ذلك التعويض في صورة الانتهاء بالصيغة الصرفية نفسها:

- وثور ذبيح بالرسالة شاهد

وحن إليه الجلع حنة عاطش

وقد يكون بالتركيب الصوتي نفسه.

- ويا خسف أرض تحت باغيه إذ علا

وقد أخذت ناراً لفارس طالما

لقد صاغ ابن جرير قصيدته في إطار قصيدة امرئ القيس وزناً ولغة وتصويراً، لكنه بثها مفاهيمه ونظراته في الحياة بما يتوافق مع ثقافته الدينية وظروفه الاجتماعية، فجاءت كلتا القصيدتين وقد عبّرنا عن صاحبها بصدق فكل منهما يعكس نظره إلى الحياة من خلال المؤثر البيئي والاجتماعي والديني، فما كان مفخرة للجاهلي لم يعد مفخرة للمسلم في العصور الأندلسية، وما كان يحيط بالجاهلي من ظروف اجتماعية ومؤثرات بيئية اختلفت تماماً عما أحيط به الشاعر الأندلسي في ذلك الوقت.

وهذا النمط من المعارضات نعدّه تقليداً حديثاً أكثر من كونه اتجاهات فنياً
فلا نستطيع أن نعدّه اتجاهات، إنما تقليد طريف حاول فيه الشعراء إثبات مهارتهم
في نظم هذا الشكل من القصائد.

وهذا بدعونا إلى تأكيد فكرة إثبات المهارة والقدرة الفنية أكثر من أن
تكون المعارضات تقليداً جامداً.

وقد امتدح المقرئ هذه المعارضة «ولا خفاء ببراعة هذا النظم، وإحكام
هذا النسيج، وشدة هذه المعارضة»^(١)

ب - معارضات لشعراء عباسيين

ولحن في معرض الدفاع عن فن المعارضات الشعرية وإبعاده عن رتبة
التقليد المحض، والخروج به عن هذه الدائرة إلى نطاق أوسع هو نطاق الخلق
والإبداع وإثبات القدرة الفنية ومحاولة التمييز والتفوق، فإننا ولا بد ذاكرين
لشاعر فدّ في هذا المجال، دفعته عوامل عدة ربما شخصية نفسية نتجت عن
إصابته بالصمم الذي حال دون اعتلائه منصب الكتابة مع توافر جميع المؤهلات
التي تؤهله لهذا المنصب من امتياز كونه من أسرة عالية إلى موهبته المبكرة الفذة،
ولعل هذا السبب جعله يعمق مرعبته الفنية كما فسرت ذلك د. حسناء بوزويّة:

«ويبدو أن ابن شهيد كان يعاني من الصمم معظم أيام حياته، ولعله
أصيب في هذه الأيام الأولى بهذا النقص الذي كان سبباً في يوم من مستقبل
أيامه في أن لا يصل إلى المنصب الذي كان يرنو إليه وهو منصب الكتابة وكان
الوزراء يختارون من بين عدد يعد على الأصابع من الأسر العالية كان من
امتيازاتها الخاصة جيلاً بعد جيل أن يخرج منها من يتولون هذه المناصب. وكان

^(١) النفح: ٥ / ٥١٩.

بنو شهيد من أبرز هؤلاء. ولما كان أبو عامر سلالة بيت أدب، وأظهر هو ذاته دليلاً على ملكاته الأدبية، كان طبعياً أن يرنو إلى منصب يعتمد بالضرورة على الملكة الأدبية^(١)

وتستمر د. حسناء في هذا التفسير قائلة:

«ولابد أن هذا الصمم كان عاملاً نفسانياً أدى به إلى انطوائه على نفسه، رغم أن ابن شهيد كان من حظه في مستقبل أيامه أن يحيا حياة اجتماعية حافلة. ولعل هذه العاهة الجثمانية، مضافاً إليها المرارة التي كان يشعر بها حين خابت مطامحه في المنصب وحبطت مساعيه، قد زادت من حدة توتر أعصابه وعمقت ميوله الفنية. فكان لصممه إذن من الخطر مثلما كان لصممه بينهوفن أو عَرَجُ بيرون»^(٢)

ولعل السبب الثاني الذي دعاه إلى إثبات هذا التفوق وتلك المهارة هو رغبته الشديدة في الرد على أنداده ومنافسيه من رجال الدولة وأهل السياسة والأدب والنقاد الذين طالما غمزوه وطعنوا في أدبه، ونستطيع أن نعد هذا سبباً اجتماعياً داعيه رد الأحقاد ومحاولة الغض من شأنه؛ ولهذا فجدّه يكتب رسالته الشهيرة المبتكرة التوايع والزوايع. «فرسالة التوايع والزوايع لا تعد هذا الغرض الذي يرمي إليه، وهو الطعن على أنداده ومنافسيه من الوزراء والأدباء، وأهل السياسة والقلم؛ ثم المناقحة عن أدبه بالرد على غمزات نقاده؛ ثم إظهار محاسنه وفضائله في المتقدمين والمتأخرين»^(٣).

(١) حياة الشعر في نهاية الأندلس: ١٥

(٢) المصدر السابق: ١٦.

(٣) مقدمة رسالة التوايع والزوايع: ٧٠.

كذلك تخرج أغراض المعارضة عند ابن شهيد خارج نطاق تفسيرات خاصة بأحواله، إنما هي لإثبات قدرة شعراء الأندلس الفنية أمام شعراء المشرق فقد حقق ابن شهيد ذاته الشعرية الأندلسية وجعل كبار شعراء المشرق يجيزونه من خلالها وتكمن أهمية الرسالة كذلك من الناحية النقدية حيث تمثل نزعة نقدية استقوت في القرن الخامس الهجري وحاولت إثبات البراعة والتفوق لأهل الأندلس، وتحقيق الذات، بعد أن واجهوا من المشرق ازدراءً وإنكاراً لمكانتهم وبراعتهم وقد استطاع ابن شهيد أن يصحح الفكرة التي تنفي إمكانية اجتماع الشعر والنثر والبراعة فيهما لدى أديب واحد^(١)

وكان أن نال ابن شهيد منزلة أدبية رفيعة اكتسبها من خلال إنشائه لهذه المعارضات، ولم تكن موهبته متأخرة إنما نبغت منذ صباه وهو في سن مبكرة لم يتعد الاثني عشرة سنة.

«ولابد أن ابن شهيد كان طفلاً معجزاً، فإن أقدم قصائده الباقية فيما يبدو قد كتب في تاريخ سابق لشهر ثوال عام ٣٩٤ (أغسطس ١١٠٤) وهي قصيدة قصيرة وجهها إلى الوزير أبي مروان بن عبد الملك بن إدريس الجزيري الذي قتل خنقاً في سجن الزاهرة بأمر من المظفر في التاريخ المذكور وكان عمر ابن شهيد حينئذ اثني عشر عاماً فقط»^(٢)

وإذا كان الأستاذ بطرس البستاني قد أثبت له هذا الإعجاز في الحاضر، فهناك نقاد وأدباء كبار من المتقدمين أثبتوا العبقرية نفسها للرجل ومنهم ابن بسام الشنتريني في ذخيرته: «إِنَّ هَـزْلَ فِسْجَعِ الْحَمَامِ، أَوْ جَدِّ فَرْزِيرِ الْأَسَدِ الضَّرْغَامِ، نَظَمَ كَمَا اتَّسَقَ الدَّرْ هَلَى النُّحُورِ، وَنَثَرَ كَمَا خَلَطَ الْمَسْكُ بِالْكَافُورِ»^(٣)

(١) الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط غرناطة، د. منجد مصطفى بهجت: ١٨٤

(٢) مقدمة ديوان ابن شهيد: ١٤

(٣) اللخيرة: في ١ / م / ١٩٢ ص

وفي الصفحة نفسها يضيف: «نادرة الفلك الدوار وأعجوبة الليل والنهار»^(١)

وينقل ابن بسام إعجاب رجل آخر من كتاب الأندلس «وقد ذكره أبو مروان ابن حيان في غير ما موضع من كتابه فقال: «كان أبو عامر يبلغ المعنى ولا يطيل سفر الكلام، وإذا تأملته ولسنه وكيف يمر في البلاغة رسنه، قلت عبد الحميد في أوانه، والجاحظ في زمانه، والعجب منه أنه كان يدعو قريحته إلى ما شاء من نشره ونظم في بديهته ورويته، فيفقد الكلام كما يريد من غير اعتناء للكتب، ولا اعتناء بالطلب، ولا رسوخ في الأدب»^(٢)

وينقل المقرئ التلمساني عن صاحب المطمح: «عالم بأقسام البلاغة ومعانيها: حائز قصب السبق فيها، لا يشبه أحد من أهل زمانه، ولا ينسق ما نسق من در البيان وجهانه، توغل في شعاب البلاغة وطرقها، وأخذ على متعاطيها ما بين مغربها ومشرقها، لا يقاومه عمرو بن بحر، ولا تراه يغترف إلا من بحر، مع انطباع»^(٣)

واقندر ابن شهيد على الارتجال بشكل أثبت قدرته الفنية أمام مؤيديه وحساده، وقد أورد ابن بسام وغيره عديداً من الأشعار التي ساقها في هذا المعرض وتنتخب منها هذه الحادثة، وقد وردت في النسخ وبدائع البدائع أيضاً^(٤): «إن جماعة من أصحاب ابن شهيد المذكور قالوا له: يا أبا عامر، إنك لآت بالعجائب، وجاذب بذوائب الغرائب، ولكنك شديد الإعجاب بما يأتي منك

(١) نفسه: نفسه.

(٢) نفسه: نفس الصفحة، نفس الجزء والمجلد.

(٣) النسخ: ١ / ٦٢١ عن المطمح: ١٩

(٤) الذخيرة: ق ٤ / م ١ / ص ٢٧، وفي النسخ: ٣ / ٢٤٥ وعلى بن ظافر الأزدي: بدائع البدائع، ت. محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٠ م: ٢ / ٣٣.

هائلاً لعطفك عند النادر يباح لك، ونحن نريد منك أن تصف لنا مجلسنا هذا،
وكان الذي طلبوه منه زيادة التعنيت، لأن المعنى إذا كان حلقاً ثقیلاً على النفس،
فبيح الصورة عند الحسن، كلت الفكرة عنه وإن كانت ماضية، وأساءت القرينة
في وصفه وإن كانت محسنة، وكان في المجلس باب مخلوع معترض على الأرض
وليف أحمر مبسوط قد صفقت خفافهم عند حاشيته فقال مسرعاً^(١):

وفتسية كالنجوم حسناً	كلهم شاعر نبيل
مشتق الجائسين مساح	كأنه الصبارم الصقيل
راموا انصرافي عن المعالي	والغرب من دونها كلليل
فاثبتت في إئسرها فسيح	كل كثير له قليل
في مجلس زانه التسميبي	وطاردت وصفه العقول
كانمسا يابسه أمير	قد عرضت دونه قصور
براد منه المقال قسراً	وهو على ذاك لا يقول
ننظس في لسبده لدينا	بمفسر دم نحتسنا يسيل
كان أخفاننا هليه	مراكب ما لها دليل
ضلت فلم ندر أين تجري	فهل على شطه تقيل

لعجب القوم من امره وهكذا أخذ ابن شهيد بالباب القدماء والمعاصرين
ومنهم المستشرق الأسباني غرسيه غومت الذي نغم على معظم شعر الأندلس
بوصفه نظماً زخرفياً خالصاً يفتقر بصورة عامة إلى التنظيم الفكري العقلي،
حتى إلى الشعور الإنساني، سوى ابن شهيد الذي حاز إعجابه حيث يقول
غرسيه: «أما ابن شهيد (٣٨٢ / ٩٩٢ - ٤٢٧ / ١٠٣٥) الشاعر الناقد، فهو
المفكر العقلي الخالص، الذي لا يتخذ، بفضل منزلته وأصله النبيل، من ميدان

(١) الديوان: ١٣٩.

الأدب حرفة للتكسب، وإنما يهدف في الأدب فناً خالصاً للتعبير عن طبيعة نفسه،
ولشعره في بعض الأحيان رنة من الأسرار الغامضة، وكأنها من نتاج العصور
الحديثة»^(١)

وكان أن زاد إعجاب ابن شهيد بقدرته الفنية فأرسل هذه الإجازات
والتقديرات له على السنة كبار شعراء المشرق في رسالته التوابع والزوابع «فهذا
شيطان أبي تمام يقول له: «وما أنت إلا محسن على إساءة زمانك»^(٢)

وهذا شيطان البحرني حينما عارض ابن شهيد قصيدة البحرني

ما على الركب من وقوف الركاب

«فكأنما غشي وجه أبي الطبع قطعة من الليل وكرّ راجعاً إلى ناورده دون
أن يُسلم. فصاح به زهير. أجزته؟ قال: أجزته، لا بورك فيك من زائر، ولا في
صاحبك أبي عامر!»^(٣)

وقال صاحب أبي نواس:

«لله أنت وإن كان طبعك مخترعاً منك»^(٤)

وقال: هذا والله شيء لم نلهمه نحن، ثم استدناني فدنوت منه فقبل بين
عينَي، وقال: اذهب فإنك مجاز»^(٥)

وقال صاحب أبي الطيب «إن امتد به طلق العمر، فلا بد أن ينفث

بدر»^(٦)

(١) الشعر الأندلسي: ٣٩.

(٢) التوابع والزوابع: ١٠١.

(٣) التوابع والزوابع: ١٠٤.

(٤) نفسه: ١٠٩.

(٥) نفسه: ١١١.

(٦) نفسه: ١١٤.

وبعد، فإن من النقاد والأدباء من يصور ابن شهيد صورة المثل الأوحـد للمعارضة الذي صنع أدباً أندلسياً في الروح والموطن استطاع أن يقف به أمام الأدب المشرقي في أوج صور التحدي فلننظر في ما ورد في تحقيق / يعقوب زكي لديوان الرجل «إن الأندلس يجب أن يكون لها أدبها الخاص الذي يناسب طبيعتها، ولكي يبرهن على هذا في حيز الإمكان، كتب ابن شهيد رسالة التوايح والزوايح، فإنه في رحلته، يلقي القصيدة تلو القصيدة من شعره يقارع بها عمالقة الأدب العربي في المشرق، فيغلبهم أحياناً، أو يستولي على إعجابهم أحياناً. وقد سعى ابن شهيد لخلق أدب أصيل يكون أندلسياً في روحه وليس فقط في موطنه، مما قاده إلى نبذ الاتجاهات الأدبية الواردة من بغداد. ولعل ابن شهيد إذا استثنينا إنتاج ابن حزم الشعري الضئيل، هو نفسه المثل الأوحـد للمعارضة التي تقف في وجه المدرسة الاتباعية الحديثة في ذلك العصر.

ولقد كاد انتصار تلك المدرسة أن يكون أمراً محتوماً، إذ جاء ظهور شعر عربي يستحق أن يسمى شعراً في الأندلس، معاصراً لتلك الأيام التي وصلت فيها المدرسة الاتباعية في المشرق إلى أوج شهرتها^(١)

ولكن هذه القدرة الفنية الكبيرة نغصت عليه حياته وغصت بها أيامه القليلة حيث مات ابن شهيد وما تجاوز الأربعين عاماً، قضاه في مناقضات ومحاحكات بينه وبين أهل عصره الذين نفثوه وحسدوه ثم ما آلت إليه أحوال الأندلس في زمانه، مما حدا به إلى ذم أهل زمانه «ولكني عدت ببلدي فرسان كلام، ودهيت بغاوة أهل الزمان»^(٢)

(١) ديوان ابن شهيد: ٦٧.

(٢) الذخيرة: ق/١/م/١ ص ٢٢٩.

«ولعل هذا الموقف المؤسي، وشعور ابن شهيد بقدره العظيم، قاداه إلى نوع من الكره للإنسانية»^(١) على أنا نتحفظ على الجملة الأخيرة وإن كان ابن شهيد وصل به الحال إلى الإقدام على الانتحار، فله في رثاء نفسه^(٢):

أنروح على نفسي وأندب نبلها

إذ أنا في الضراء أزمعت قتلها

وقد كثرت قصائد رثائه لنفسه ولقرطبة وكتب مشاهد قبره وشكا الزمان وودع الإخوان وكتب في سجنه ما تثنى له الجبال وتتصدع فقد: «دبت إلى أبي عامر بن شهيد أيام العلويين عقارب، برزت بها منه أباعد وأقارب، واجه بها صرف خطوب، وانبرت إليه منها خطوب، نبا لها جنبه عن المضجع، وبقي بها ليالي يارق ولا يهجع، إلى أن أعقلت في الاعتقال آماله، وعقلته في عقال أذهب ماله، فأقام مرتهناً، ولقي رهناء»^(٣)

وتتنوع المعارضات لدى ابن شهيد، فمنها ما يعارض به المعنى دون الشكل، يقول ابن شهيد^(٤):

إن الكسريم إذا نابته غمسة

أهدى إلى الناس رياء وهو ظمآن

يعني الضلوع على مثل اللظى حرقاً

والوجه طمر بماء البشر ريان

(١) الديوان: ٧٢.

(٢) الديوان: ١٤٥.

(٣) النضج: ٣ / ٣٦٠.

(٤) ديوان ابن شهيد: ١٦٢.

وهو مماثل لقول الشريف الرضي^(١).

ما إن رأيت كعشر صبروا

عِزًّا على الأزمات والأزم

سطروا الوجوه وبين أضلعهم

حَسْرُ الجَنَوَى ومآلِ الكَلَمِ

ومنها ما هو تطوير لفكرة، مثلما صنع في القصيدة الرابعة والثلاثين

والتي طُوِّر فيها فكرة بيت امرئ القيس^(٢):

مسموت إليها بعدما نام أهلها

سمر حباب الماء حالاً على حال

والتي يقول فيها ابن شهيد^(٣):

فنامَ ونامتَ هَيُونَ القَسَمِ

دَلَسُوا رَلِيقي ذَرَى ما السَّمِ

وَأَسْمُوا إِلَيهِ سُمُوا السُّفْسُ

وَأَرْتُسِفُ مِنْهُ سَوَادُ اللَّعَسِ

إِلَى أَنْ تُبَسِّمَ تُغَسِّرُ الغُلَسِ

وَأَلَامَ مَنْ مَكْرِهِ

دَلَسُوا إِلَيْهِ عَلَى بُعْدِهِ

أَدْبَاهُ إِلَيْهِ دَبِيتَ الْكَرَى

أَقْبِلْ مِنْهُ بِسِيَاضِ الطَّلَى

وَبِتْ بِهِ لِيَلْجِي نَاعِمًا

ومنها ما هو صدى لأفكار أخرى، وقد أورد هذا ابن بسام، ففي البيت

الأول والثاني من شاهد قبره وهي القصيدة السابعة عشر يقول ابن شهيد^(٤):

أَتَحْنُ طُلُوعَ المَدَى هُجُودُ؟

ما دامَ مِنْ قَوَيْسِنَا الصَّعِيدُ

يا صاحبي قُمْ فَقَدْ أَطْلَلْنَا

فَقَالَ لِي: لَنْ نَقُومَ مِنْهَا

(١) ديوان الشريف الرضي: ٢ / ١٢٢.

(٢) ديوان امرئ القيس: ١٤١.

(٣) ديوان ابن شهيد: ١٢٠.

(٤) الديوان: ٩٨.

فهذا صدى لقول ابن المعتز^(١):

وسكان دار لا تزاور بينهم على قرب بعض في المحلة من بعض
كان خواتباً من الطين لوفهم فليس لها حتى القيامة من فض
ومن معارضاته ما التزم فيها الوزن والعروض ومنها معارضته لطرفة بن
العبد في قصيدته التي مطلعها^(٢):
لسعدي بحزان الشريف طلول

تلوح وأدنى عهدن عجل
يعارضها ابن شهيد بقصيدته التي مطلعها^(٣):
أمن رسم دار بالعقيق عجل
ويعارض قيس بن الخطيم في قصيدته^(٤):
طعنت ابن عبد القيس طعنة نائر

لها نقد لولا الشعاع أضاءها
يعارضها ابن شهيد بقصيدته التي مطلعها^(٥):
منازلهم تبكي إليك عفاءها

سقتها الشريا بالغري نعاءها
ويرى الدكتور زاهر أن ابن شهيد في معارضاته هؤلاء الشعراء لم يكن
معارضاً بمعنى التقليد أو الإعجاب، وإنما لإثبات التميز والذي يؤكد اختياري
للشعراء المتميزين فقط «ولا يلتقي ابن شهيد في رسالته بتوابع جميع الشعراء

(١) الديوان: ٣٣٨.

(٢) ديوان طرفة: ١١٢.

(٣) الديوان: ١٤٠.

(٤) التوابع والزوابع: ٩٦.

(٥) النيران: ٨٢.

والكتاب لأنه لم يقصد بهذه الرسالة أن تكون كتاباً في التراجم، ولكنه يتخير من يلتقي بهم ليحقق بذلك هدفاً محدداً، فهو يختار المتميزين، ويتقصصهم في نفس الوقت أو يحاول أن يتقصصهم؛ كأنما ليدل على أنه لا متميز يخلو من النقص غيره، وهو يجعل جميع المتميزين يشهدون له، ويهرب من لقاء بعضهم كما فعل مع ابن الخطيم تدليلاً على أنه أكثر تميزاً منه^(١)

^(١) التحليل البنائي للموشحة: ٩٠.

ترجمة ابن شهيد

هو أحمد بن أبي مروان عبد الملك بن أحمد بن عبد الملك بن عمر بن محمد ابن شهيد بن عيسى بن الوضاح الأشجعي، وقد سمي أحمد على اسم جده وكنيته أبو عامر، وقد دخلت أسرته التاريخ أول مرة حينما قاتل جده الوضاح بن رزاح في معركة مرج راهط عام ٦٤ هـ (٦٤٨) في صف الضحالك بن قيس الفهري ضد الأمويين ومؤيديهم من بني كلب. وكان الوضاح هذا هو الجد الأكبر للأسرة التي تحمل هذا الاسم ممن يقطنون مرسية. وكان من قبيلة أشجع بن ريث بن غطفان بن معد بن قيس عيلان من مصر، وقد وقع الوضاح في تلك المعركة أسيراً في يد مروان بن الحُكم، مؤسس الفرع المرواني من الأسرة الأموية، التي قدّر لذرية الوضاح من بعده أن تخدمها بإخلاص شديد، وابن شهيد نفسه يشير إلى أصله هذا في قصيدته (رقم ٣).

من شهيد في سرّها ثم من أمّ

ججج في السرّ من لباب اللباب

ولقد كانت أسرة ابن شهيد أسرة ثمامية لاجئة استقرت في أسبانيا في حكم عبد الرحمن الأول (١٣٨ - ١٧٢ / ٧٥٦ - ٧٨٨) حين وجد شهيد بن عيسى أحد حفدة الوضاح (وكان هو نفسه شاعراً) من الحكمة أن يهرب من حكم العباسيين. وكان من حظه أن ارتقى إلى مرتبة من الغنى والنفوذ، وتولى بعض المناصب العامة مرات عدة، ولقد عين عبد الرحمن الناصر الثالث جد شاعرنا الأكبر واسمه عبد الملك وزيراً عام ٣١٧ (٩٣٩)، وكان من حظ ابنه أحمد أن خلع عليه عبد الرحمن الناصر لقب ذي الوزارتين وكانت هذه أول مرة يستخدم فيها هذا اللقب في أسبانيا، ولم يكن من حظ أي فرد آخر من أفراد

الأسرة أن يحظى بمثل هذا اللقب، وخلع هذا اللقب، مع لقب الحاجب على المنصور، ويبدو أن ذا الوزارتين هذا قد جمع لنفسه ثروة خيالية»^(١)

«وقد ولد شاعرنا في قرطبة عام ٣٨٢ (٩٩٢) وكان أبوه قد بلغ التاسعة والخمسين، وذلك عمر كبير، ويشير ابن شهيد نفسه إلى دار ابن النعمان حيث أقامت أسرته بقرب الزاهرة قصر المنصور، ولكن يبدو أن شاعرنا كان يعيش حينئذ في اتصال وثيق من ذلك بكثير ببني عامر، إذ نراه يقول «وأقل ما أمت به، وأنطق عنه، محمد عنان الأمل، كارعاً في بحر الرجاء لا الوشل، من موائى بالمنصور جده - رضي الله عنهما - أني نشأت في حجره، وربيت في قصره، وارثضعت ثدي كرائمه، واعتجرت رداء مكارمه، واغتذيت من فيه أكلاً زقنيه وماء حلنيه، فصرت من أفراخ نعمائه الحمر الخواصل، ولحقت بأخوة أبنائه الغر العباصل وكانت وفاته كما وصل إلى ذلك د. متى سنة ٤٢٦هـ»^(٢)

(١) مقدمة ديوان ابن شهيد: ٥ وما بعدها.

(٢) مقدمة ديوان ابن شهيد: ١٣

ابن شهيد يعارض أبا نواس^(١)

قَرِيبٌ بِمُحْتَلِّهِ الْهَرَانِ بَعِيدٌ
 نَعَى ضَرَّهُ حَيْثُ الْإِمَامِ فَبَالَهُ
 وَمَا ضَرُّهُ إِلَّا مُزَاحٌ وَرِقَّةٌ
 جَنَى مَا جَنَى فِي قُبَّةِ الْمَاءِ غَيْرُهُ
 وَمَا فِيهِ إِلَّا الشَّعْرُ اثْبَثَهُ الْهَوَى
 أَفَرُّهُ مِمَّا لَمْ أَتِهِ مُتَعَرِّضاً
 فَإِنْ طَالَ ذِكْرِي بِالْجُنُونِ فَإِنِّي
 وَهَلْ كُنْتُ فِي الْعُشَاقِ أَوَّلُ عَاشِقٍ
 وَإِنْ طَالَ ذِكْرِي بِالْجُنُونِ فَلَا تَهَا
 فِرَاقٌ وَمِسْجَرٌ وَاشْتِاقٌ وَذَلَّةٌ
 فَمَنْ مَبْلُغُ الْفُتْيَانِ الْغَالِيَةِ
 مُقِيمٌ يَذَارِ مَا كَثُرَ مِنْ الْأَذَى
 وَنَسِمَعُ لِلْحَيَّاتِ فِي جَنَابَاتِهَا
 وَمَا اهْتَزُّ بِأَبِ السُّجْنِ إِلَّا تَفَطَّرَتْ
 وَلَسْتُ بِذِي قَبْدٍ يَرِقُّ وَإِلْمَا
 وَقُلْتُ لَصَدَاحِ الْحَمَامِ وَقَدْ بَكَى
 إِلَّا أَنَّهُ الْبَاكِي عَلَى مَنْ تُحِبُّهُ
 وَهَلْ أَنْتَ دَانٍ مِنْ مُحِبٍّ نَأَى بِهِ
 فَصَفَّقْ مِنْ رِيحِ الْجَنَاحَيْنِ وَالْبَعَا
 وَمَا زَالَ يَبْكِيَنِي وَأَبْكِيهِ جَاهِدَا

يَحُودُ وَيَشْكُو حُرَّتَهُ فَيَجْسِدُ
 عَدُوًّا لِأَبْنَاءِ الْكِرَامِ حَسُودُ
 ثَلَاثَةُ سَفَبِ الذِّكْرِ وَهُوَ رَشِيدُ
 وَطُوقٌ مِنْهُ بِالْعَظِيمَةِ جِيدُ
 نَسَارَ بِهِ فِي الْعَالَمِينَ قَرِيدُ
 لَحْنُ الْمَعَانِي ثَارَةٌ فَارِيدُ
 شَمَقِي بِمَنْظُومِ الْكَلَامِ مَحِيدُ
 هَوَتْ بِجِجَاءِ أَضْيُنٍ وَخُدُودُ؟
 عَظَائِمٌ لَمْ يَصِيرَ لَهَا جَلِيدُ
 وَجَبَّارٌ حَفَاظٌ عَلَى عَتِيدُ
 وَمَنْ يَذَارِ الْغَالِيَةَ طَرِيدُ؟
 قِيَامٌ عَلَى جِوَارِ الْحَمَامِ قُعُودُ
 بَسِطَ كَتَرَجِيعِ الصَّهْدَى وَنَشِيدُ
 قَلُوبٌ لَنَا خَوْفُ الرَّدَى وَكُبُودُ
 عَلَى اللَّحْظِ مِنْ سَخَطِ الْإِمَامِ قُبُودُ
 عَلَى الْقَصْرِ الْقَا وَالذُّمْرِ نَجُودُ
 كَلَانَا مَعْنَى بِالْخَلَاءِ قَرِيدُ
 عَنِ الْإِلْفِ سُلْطَانٌ عَلَيْهِ شَدِيدُ؟
 عَلَى الْقُرْبِ حَتَّى مَا عَلَيْهِ مَزِيدُ
 وَلِلشُّوقِ مِنْ دُونِ الضُّلُوعِ وَقُودُ

إلى أن بكى الجدران من طول متجونا
 أطاعت أمير المؤمنين كئيب
 فللمسح عنها بالنهار تأخر
 ألا إنها الأيام تلعب بالفتى
 وما كنتُ ذا أيدٍ ليذعن ذو قوى
 وراضت صمائي مطرة علوية
 وأجهش بساب جائبه حديد
 تصرف في الأحوال كيف يريد
 والميدن عنها بالظلام صدود
 لحوس تهادي تارة وسعود
 من الدهر مبدل صرفه ومعيد
 لها بارق نحو الندى وزعود

الناشيء

قصيدة أبي نواس^(١)

وقائلة لي: كيف كنت تريد؟
فقلت لها: أن لا يكون حسود
لقد عاجلت قلبي جناناً بهجرها،
رقد كان يكفيني بذلك وعيد
لعل جناناً ساءها أن أحبها،
فقلت لجنان: ثابت وزيد
فخطك في هذا على النفس حين،
ولكنه فيما سواه شديد
رايت دُور الدار ليس بنافع،
إذا كان ما بين القلوب بعيد

في رحاب الدراسة النصية

لعل من أهم ما دعاني إلى اختيار هذه المعارضة ما تميزت به من دلالة على إعجاب ابن شهيد بهذا النمط من المفطرات النواسية، التي تبعد عما اشتهر به أبو نواس من وصف الخمر، وهذه المقطوعة النواسية على قصرها - فهي لم تعد الخمسة أبيات - أثرت في ابن شهيد بحيث وجد فيها تجاوباً مع ما يمر به من أزمة فصب تجربته في بحر الطويل.

فعلن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

الذي استوعب تجربة أبي نواس واستطاع ابن شهيد من خلاله أن يعبر عن مشاعره التي ألمها هجر محبوبته.

إن هذه القصيدة التي تمثل قمة الخداعة، قد استغنت تماماً عن أي مطلع أو مقدمة تقليدية، وجاءت **العلاقة المتكافئة** عن تجربة خاصة واحدة، وبما اتسمت به من ميل الألفاظ إلى الرفق والسهولة، وما تميزت به التراكيب من سلاسة وبساطة، وتلك الفكرة التي تعبر عن واقع الحبي المتعلق صدقاً، وهذا التجارب الرائع بينه وبين بيته وكائناتها وموجوداتها.

بناء المعنى:

ولتبدأ بالقصيدة المعارضة قصيدة أبي نواس والتي بدأها بحوار مع حبيبته والتي لا يذكر اسمها وينكرها مخافة الحسود ويريد أن ينجبها ويصونها، وقد لخص أبو نواس مشكلته في أول بيت والتي تقوم عليها التجربة برمتها وهي الحسود وما فعله من تفريق بينه وبين محبوبته.

ثم نراه يصرح باسمها في البيت الثاني «جنان» وهذا الاسم له في الحقيقة مدلولات وسنعرف أثر هذا الاسم فيما عبر عنه ابن شهيد ومدى توافقه مع تجربته، والجنة لغة «الحديقة ذات الشجر والتخل، وجمعها جنان، وفيها تحصيل، ويقال للتخل وغيره. وقال أبو علي في التذكرة: لا تكون الجنة في كلام العرب إلا وفيها نخل وعنب، فإن لم يكن فيها ذلك وكانت ذات شجر فهي حديقة وليست بجنة، وقد ورد ذكر الجنة في القرآن العزيز والحديث الشريف في غير موضع.

والجنة: هي دار النعيم في الدار الآخرة، من الاجتنان، وهو الستر لتكاثف أشجارها وتظليلها بالنفاف أغصانها، قال: وسُميت بالجنة وهي المرة الواحدة من مصدر جئت جنًا إذا ستره، فكأنها سترٌ واحدة لشدة انفافها وإظلالها^(١)

إذن هذه المحبوبة لها علاقة بالجنات، نفس أبو نواس، فهي بالنسبة له المستورة المحجوبة ذات الشرف والعفة، وهي المحبوبة عن تناول فقد أحاطت بها الأشجار وفي ذلك إشارة إلى أنه لم يصل لها، فقد غابت عنه، ثم هي بالنسبة له الخصب والسماء والجمال والحياة والنعيم فلا يستطيع الحياة بدونها؛ فبدونها الحياة بؤس وشقاء وقبح وانقطاع عن الاستمرار، ولذا نجد يكرر اسمها ثلاث مرات مما يؤكد احتياجه لها وتعلقه بها.

ويكشف أبو نواس سبب هجرها له وبعدها عنه وهو بوجه محبة الذي جرت عليه ويلات سخطها، حتى لو تغرب إليها بالسكن فإن القلوب باعدت بينها مسافات الاختلاف بما صنعته أيدي الحساد والوشاة.

^(١) لسان العرب: ١٢ / ٧ ص ٧١٥، ٧٠٦.

إذا تأملنا هذه التجربة القاسية على نفس أبي نواس فإننا نجد لها مناسبة تماماً لما ألم بابن شهيد من أزمة حبسه وسجنه، فقد دخله نتيجة فعل الحسود أوهم الحساد الذين يلعبون الأدوار الأساسية فيما يخص في خلق الأيام، ولننظر لما إذا دخل ابن شهيد السجن، أر ما هي التهمة التي وجهت إليه؟ إنها المجاهرة بالمجون وهذا ما صنعه أبو نواس، ونضيف في هذه التجربة الخاصة أنه جاهر بحبه لجنان فكانت هذه المجاهرة وبالأعلى عليه فقد انقطع عن جثته كذلك انقطع ابن شهيد عن جثته.. الدنيا، الحرية، مع إن غيره صنع صنيعه لكن العقاب اختص به وحده.

ومثلما كان يكفي أبا نواس وعيد محبوبته له وتهديدها بالهجر دون أن تنفذ ذلك، فقد كان يكفي ابن شهيد أن يهدده الأمير ويتوعدده دون أن يلقي به في هذا السجن الشديد.

ونستطيع القول إن هذه القصيدة المعارضة إشارة واضحة إلى الإعجاب بشعر المشاركة، فهي لم تأت في معرض استعراض القدرات أو التحدي مثل ما هو كائن في رسالة التواضع والزواجر، لكنها تجاوب شعوري تلاقيا معه، فكلاهما يحمل التجربة الشعورية نفسها وما تثن به من ألم وقهر وحرمان من أسباب الحياة والجمال، وكلاهما تعرض للأذى نفسه بسبب مشترك واحد هو الحسود، ولننظر الآن في صياغة القصيدتين المعارضة والمعارضة.

بناء الصياغة:

لعل أبرز ما تأثر به ابن شهيد في معارضته لأبي نواس اعتماد عنصر المقابلة الذي يتضح من خلال استخدامه ما كان عليه وما آل إليه مما يثير العطف والشفقة ويرقق القلوب الصلبة، فهذا أبو نواس يقول.

فسخطك في هذا على النفس حين

ولكنه فسيما مسوا، شديد

رأيت دُتو الدار ليس بنافع

إذا كان ما بين القلوب بعيد

وهذه الأضداد التي تكشف عن حالة الأسي التي آكل إليها حال الشاعر
والاضطراب الذي يعانيه نتيجة هجر محبوبته له وانعدام الخيلة في وصلها هو
نفسه ما اعتمد عليه ابن شهيد في الكشف عن حاله الذي وصل إليه في سجنه
بعدما كان حرّاً ينعم بالحياة الساعمة بلذاتها، فنجدته يستهل عارضته بهذا
التركيب التقابلي:

قريب بمحتل الهوان بعيد

ثم يتابعه بقوله.

وما ضرّه إلا مزاح ورقمة

ثنته سفيه الذكر وهو رشيد

فمزاحه ومجونه هو الذي صيّر سفيه الذكر بعد اشتهاره بالرشد
والسداد.

ثم يصور حاله في السجن:

فللسشمس عنها بالنهار تأخر

وللبدر عنها بالظلام صدود

هكذا عاش أيام سجنه.

ثم استفهام زوجه الذي يحمل أسيّ شديداً وشعوراً بانقطاع الرجاء:

تقول التي من بيتها خفت مركبي

أقربك دان أم نواك بعيد

وعلى هذه الحال يستخدم ابن شهيد التقابل ليصل إلى ما يريد وعلى
مراحل القصيدة من بدايتها إلى النهاية، ففي البداية استخدم التقابل ليذكر
وضعه والسبب الذي أدى به إلى ذلك، ثم ليصف ما يعانيه في السجن من نعت
وجبروت يحيل نهاره ليلاً وليله ظلاماً غاب عنه بدره، ثم ينهي به القصيدة في
صورة استعطاف زوجه ورجائها الذي يحمل كثيراً من اليأس.

كما نرى اعتماده الأسلوب المنطقي في الإقناع ونلمح أثر ثقافته وكونه
ناقداً بارعاً يحسن عرض الفكرة بشكل واضح ويسير بها في طريق الإقناع، فهو
لم يذهب به إلى السجن سوى حسد الحسود لكن ما أتاه من مزاح أو مجون
كثيرون صنعوا مثله ولم يعاقبوا عليه وهو ليس أول من ذكر العشق أو الغزل،
ثم هو يزيد في الإقناع ببراءته بأنه لا يفعل ما يقرله شعراً إنما هو موثقة المعاني
الحسنة ليس غير:

ومسائي إلا الشعر أثبتته الهوى

نساو به في العساكين فريد

أنسره مما لم آت به متعريضاً

لحسن المعاني تارة فزيد

وقد استعان في سبيل عرض فكرته والإقناع بها صيغ الشرط والتفني
والاستثناء والاستفهام الذي يثير الذهن للتفكير.

فإن طال ذكرى بالمجون فإني

شقي بمنظوم الكلام سعيد

وهل كنت في العشاق أول عاشق

هوت بهجاء أعين وخذود

وإن طال ذكرى بالمجون فإنها

عظام لم يصبر لهن جليد
وقد أعطى ابن شهيد نفسه مساحة واسعة لتناسب مع قضية الدفاع عن
نفسه وتبرير أفعاله وهذا ما اتسعت له تفاعيل بحر الطويل أولاً
فعرلن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وإن كان هذا لا يعني أن ثمة التزاماً بين البحر والموضوع وربما يكون
ذلك من وحي المناسبة والتجربة.

وما تناسبت معه القصيدة من الطول ثانياً؛ فقد تناولت القصيدة ثلاث
أفكار هي: عرض القضية والدفاع عن نفسه ثم وصف حاله في السجن ثم ختام
القصيدة بحكم على الدهر ورجاء للأمير بفك إسناره.

وفي كل هذا تظهر شخصية ابن شهيد المعتمد بنفسه فنراه يستخدم:

(أبناء الكرام - وهو رشيد - فريد - ولست بذلي قيد)

كذلك عبرت الألفاظ والعبارات بصورة جيدة عن كل فكرة وكل
عاطفة فصاغها في بناء متكامل منسجم وهذا ما سنعرض إليه من خلال جوانب
أخرى.

وقد استعان بصيغ المبالغة التي كشفت الشعور بالمرارة والأسى والظلم

(حسود - عتيد - طريد - شديد)

وهي الصيغ نفسها التي اختارها أبو نواس

(لعول - لعيل)

وثمة بنية أخرى اعتمدها ابن شهيد متأثراً فيها بأبي نواس، بنية الحوار

والتي ابتدأ بها أبو نواس قصيدته:

وقائلة لي: كيف كنت تريد؟

فقلت لها: أن لا يكون حسود

وقد تجلّى هذا التأثير في ذلك الحوار الذي دار بين ابن شهيد وبين
الحمام، فقد نظر ابن شهيد حوله فلم يجد من أنبش من يأسى لأساءه أو يأنم لألمه
وإنما تجاوب معه الحمام الذي أصبح فريداً من حبيبه فوق قصر خلا من إلفه،
ولم يجد ابن شهيد على بعده من أحبابه قريباً سوى هذا الحمام فتجاوبا الأحران
والبكاء، حتى إن الجوامد شاركتها ما هم عليه من بكاء، فهذه جدران السجن
تبكي ونجهش بالبكاء وأبوابه العنيدة الصلبة إلا أنها لانت وتعاطفت:

وقلت لصدّاح الحمام وقد يكي

على القصر إلفاً والدموع نهمود

ألا أيها الباكي على من تحبه

كلانا معنّى بالخلاء فريد

وهل أنت دان من محب نأى به

عن الإلف سلطان عليه شديد

فصفق من ريش الجناحين واقفاً

على القرب حتى ما عليه مزيد

وما زال يكي وأبكي جاهداً

وللشوق من دون الضلوع وقود

إلى أن يكي الجدران من طول شجوننا

وأجهش بساب جانباء حديد

ونلمح تلك التعبيرات المؤثرة:

(ألا أيها الباكي - وهل أنت دان؟ - كلانا معنّى - وما زال يكي

وأبكيه - وللودق من دون الضلوع وقود - ألا إنها الأيام تلعب بالفتى).

ثم يفتنم القصيدة ببنية الحوار نفسه بينه وبين زوجته والذي يعبر عن
الرجاء والاستسلام لحكم الأمير مما يستفز ذلك الأمير إلى العفو والصفح.

لقد أجاد ابن شهيد تصوير تجارب الطير وجدران السجن وأبوابه معه وهي من الصور التي تتبعها إلى أن أتى على جوانبها وأجزائها.

البناء التصويري:

كذلك وعلى مستوى الخيال والبناء التصويري فإن ابن شهيد أجاد الاتكاء على الموروث الديني في لحظة تصويرية يرسم فيها معاناته في سجنه وهي لحظة يكون الإنسان فيها أقرب إلى الله.

فصورة السجن وحراسة الأشداء الجبابرة كأنهم الزبانية يحرسون جهنم ويذيقون من فيها العذاب ألواناً وهي من أقوى الصور تعبيراً عن حاله وجنار حفاظ على عتيده.

مقيم بدار ساكنوها من الأذى

قيام على جمر الحمام قعود

وقد تناص مع قوله تعالى في صورة التحريم الآية السادسة ﴿عَلَيْهَا

مَلَكُةٌ غَلَظُ شِدَادٍ لَا يَعْصُونَ اللَّهَ مَا أَمَرَهُمْ وَيَفْعَلُونَ مَا يُؤْمَرُونَ﴾^(١)

وقد تأثر بهذه الآية الكريمة في قوله أيضاً:

أطاعت أمير المؤمنين كتائب

تصرف في الأحوال كيف يريد

كذلك قوله تعالى في سورة إبراهيم الآية السابعة عشرة ﴿وَيَأْتِيهِ الْمَوْتُ

مِنْ كُلِّ مَكَانٍ وَمَا هُوَ بِمَيِّتٌ وَمِمَّنْ ذُرِّيَّتِهِ عَذَابٌ غَلِيظٌ﴾^(٢)

(١) سورة التحريم: الآية ٦

(٢) سورة إبراهيم: الآية ١٧.

ومما يزيد الشعور بالخطر ذلك الصوت المنبعث من جهنم حين تفور
فكان لها شهيقاً خفيفاً. فقد وظّف ابن شهيد هذه الصورة (الصوت) في سجنه
بأن جعل هذا الصوت للحيات التي تسعى في كل جانب ويتردد صدى فحيحها
المخيف.

انظر إلى قوله تعالى في سورة الملك الآية السابعة ﴿إِذَا أُلْقُوا فِيهَا سَمِعُوا
لَهَا شَهيقاً وَهِيَ تَفُورٌ﴾^(١)

ويصف ذلك ابن شهيد:

ويسمع للجنّان في جنباتها

بسيطاً كترجيع الصدى ونشيد

ولكننا لا نرى أثراً دينياً عند النواصي ربما الأمر مختلف؛ فأبو نواس
دارت حوله شبّهات عظيمة في عقيدته ونواياه، ولم يصادفنا من خيال أبي نواس
سوى تلك الصورة التي يصور فيها هجر جنان وكأنه الطعنة التي نفذت إلى قلبه
غدراً فصرعته.

(لقد عاجلت قلبي جنان بهجرها) وهي صورة مألوفة لا طرافة فيها.
وهكذا نلمس تفوق ابن شهيد في مواضع عدة من معارضته نضيف
إليها براعته في البنية الإيقاعية. فلقد لوّن ابن شهيد بنية قصيدته الإيقاعية بعدد
متميز من المقومات والأساليب التي وظفها بشكل جيد للتعبير عن تجربته، وقد
سبق وألحنا إلى العروض، أما الإيقاعات الداخلية فقد تنوعت ما بين الجناس
والمقابلة وحسن التقسيم.

^(١) سورة الملك: الآية ٧.

ومن أمثلة الجناس - (يجود فيجيد) - (جنى ما جنى) - (العشاق عاشق) -
(مقيم قيام).

وذلك التقسيم الجميل في مثل قوله:
(فللشمس عنها بالنهار تأخر)

(وللبدر عنها بالظلام صدود)

(وما كنت ذا أيد) - (من الدهر مبلر)

(أقربك دان) (أم نواك بعيد)

وعلى هذا مضى ابن شهيد معبراً عن تجربته الصادقة مصوراً لواقع بيئته
ومجريات أحداثها، وما ظهر في مجتمعه من آفات الحسد، وما ذاع فيها من تحرر
ولهو وعجون، ثم تلك النزعة المقابلة والمتمثلة في التأثر بالقرآن الكريم، ثم بعض
مفردات بيئته الجميلة من قصور وحائم ونساء حسناوات.

ابن شهيد يعارض البحرى

هذه دار زئيب والرياب
قد تركنا الصبا لكل غوى
والقطعنا لواجبات مشهبر
وإذا ما الصبا لحمل حسنا

* * *

واركضنا حتى مضى الليل يسمى
فكان النجوم في الليل جيش
وكان الصباح قانعين طير
ولم نر سرورا وقد عكف الليل
وكان النجوم لما هدلهم
وكان البسوق إذ طالعستهم
يتفرون جوار كل فلاة
عن ذكرى لم يلبيهم ناهوا
همة في السماء تستحب ذبلا
ولكى أزهقت طباه المعالي
بيته أيامه وليالي
حسوك لو رآه صرنا الليالي
ذاق أيامه فكان سواء
ولو أن الدنيا كريمة نجبر
وإذا ما نظرت ما حاز غيري
حسبة أكتست فطسار إليها
من شهيد في مبرها ثم من أشد
خطباء الأمام إن عن خطب

والسلحنا من كل دام وعاب
أذنتنا حسياتها بسدهاب
فقيح بنا ارتضاء النصابى

وأنى الصبح قاطع الأسباب
دخلوا للكُمون في جوف غاب
قبضت كفه برجل غراب
ل وأزخى معدود الأطناب
أشرقت للعيون من أدابي
أوقدت في سمائها من شهابي
جئح ليل جواراه من ركابي
من حديثي في مرأى امرئ حجاب
من ذيول العلاء وجد كابي
فكسته بالباير القرصاب
بظفر من الخطوب وناب
لثواري من خوفي في حجاب
عنده طعم شهدها والصباب
لم تكن طعمة لفرس الكلاب
قل عما حملته في ثيابي
من بني دمرها فراح الذباب
جئح في السر من لجاب اللباب
وأعارب في مئون غراب

البحثري

ما على الركبة من وقوف الركاب،
 أين أهل القباب بالأجرع الفز
 سقم، دون أعين ذات سقم،
 عرجوا، فالدموع، إن أبك في الرب
 وكمثل الأحباب لو يعلم العا
 فإذا ما السحاب كان ركماً،
 وإذا هبت الجسوب تسيماً،
 غيرتني المشيب، وهي بدلة
 لا ثريه عاراً فما هو بالشيء
 وبياض الباري أصدق حسناً
 عدلتني في قلوبها، فاسترايت
 ورأت عند غيرهم من مدعي
 ليس من غضبة عليهم، ولكن
 شيعته السودد القريب، وإخو
 هم أولو الحمد إن سألت، فإن كا
 ومتى كنت صاحباً لذوي النو
 وكفاني، إذا الحوادث أظلم
 سبب أول على جود إسماء
 لاستهلت سماءه، فمطرنا
 لا يزور الوفاء غيباً ولا يغ
 مستعيد، على اختلاف الليالي

في مغاني الصبا ورسم الثعابي
 د، تولوا، لا أين أهل القباب
 وعذاب دون الثنايا العذاب
 مع، دموعي، والاكثاب اكتابي
 ذل عندي منازل الأخباب
 فسقى بالسراب دار السراب
 فعلى رسم دارها والجباب
 في عذاري، بالصد والاجتناب
 سب، ولكنته جلاء الثباب
 إن تأملت من سواد العراب
 جيئني في مساوهم وذهابي
 مثل ما كان عندهم من عتابي
 هو نجم يغلو مع الكتاب
 ن التسماني، وامسره الآداب
 ثرت كالأول هم أولي القباب
 ذو يوماً فإلهم أنسحابي
 ن، شهاباً بخره أين شهاب
 عيل أغنى عن سائر الأمباب
 ذهباً في الهلال تلك الذهب
 شق عذر الفعل حشك الكعاب
 نسفاً من خللق السراب

عَادَ مِنْهَا بِمَا يَدَّاهُ إِلَى أَنْ
 فَهَرُ خَيْثُ، وَالْقَيْثُ مُحْتَبِلُ الْوَدِّ
 شَمَرُ الدَّلِيلِ لِلْمَحَامِدِ، حَتَّى
 عَزَمَاتُ يُفِيضْنَ دَاهِيَةَ الْخَسَطِ
 يَسْتَوْقِدْنَ، وَالْكَوَاكِبُ مُطْفِئَةٌ
 تَرْكُ الْخَفْصِ لِلذَّنْبِ، وَقَامَسِي
 سَامَ بِالْمَجْدِ، فاشْرَاهُ وَقَدْ بَا
 وَاحِدُ الْقَصْدِ، طَرْفُهُ فِي أَرْفَاعِ
 ثَرَةٍ مِنْ أُنَامِلٍ بِنْتُهُ يَجْرِبُ
 وَمَمِي "لَهُ تَعْنَى مُعَالِبِ
 وَإِذَا الْأَنْفُسُ اخْتَلَفْنَ فَمَا يُغْدِ
 يَا أَبَا الْقَاسِمِ ! اقْتَسَامُ عَطَاءِ
 خُذْ لِسَانِي إِلَيْكَ، فَاذَلِكَ لِلْأَلْسِ
 صُنَّتِي عَنْ مَعَاشِرٍ لَا يُسْمَى
 مِنْ جَعَادِ الْأَكْفِ غَيْرِ جَعَادِ،
 خَطَرُوا خَطَرَةَ الْجَهَامِ، وَمَسَارُوا
 أخطأوا الْكُرُمَاتِ، وَالتَّمَسُّوا قَا

خَلِئَةُ يَسْتَعْمِلُهَا مِنْ كِتَابِ
 قِ، وَبَحْرُ، وَالْبَحْرُ طَائِمُ الْعَبَابِ
 جَاءَ فِيهَا مَجْسُورَةُ الْمَذَابِ
 سِبْ، وَلَوْ كَانَ مِنْ وَرَاءِ حِجَابِ
 سَاتِ، وَيَقْطَعْنَ، وَالسِّيُوفُ نَوَابِي
 صَعْبَةٌ مِنْ صَعُودِ تِلْكَ الرَّوَابِي
 تَ عَلَيْهِ مُزَايِدًا لِلْسُّحَابِ
 مِنْ مَسْمُومٍ، وَكَفَّهُ فِي انْصِيَابِ
 عَلَى الْخَابِطِينَ جَرَى الشَّعَابِ
 وَكَلْبٌ مُشْتَقَّةٌ مِنْ كَلَابِ
 فِي التَّنَاقُ الْأَسْمَاءِ وَالْأَلْقَابِ
 مَا شَرَاهُ، أَمْ الْقَسَامُ بِهَبَابِ؟
 فِي الْحُكْمِ عِدْلٌ يَلْتَمِزُ الرِّقَابِ
 أَوَّلَهُمْ إِلَّا غُدَاةَ مِيَابِ
 وَغَضَابِ الْوُجُوهِ، غَيْرِ غَضَابِ
 فِي نَوَاحِي الظُّنُونِ سَيَرِ انْسِحَابِ
 رَعَةَ الْمَجْدِ فِي غُدَاةِ ضَبَابِ

ابن شهيد والبحري

ومن معارضاته معارضة قصيدة البحري والتي مطلعها^(١):

ما على الراكب من وقوف الراكب

في مغاني الصبي ورسم التصابي

ومعارضها ابن شهيد بقصيدته التي مطلعها^(٢):

هذه دار زينب والرباب

وله في المعارضات معارضة قصيدة لأبي نواس والتي مطلعها^(٣):

وقائلة لي: كيف كنت تريد؟

فقلت لها: أن لا يكون حسود

يعارضها ابن شهيد بقصيدة مطلعها^(٤):

قريب بمحتل الهوان بعيد

يمحود ويشكو حزنه فيجيد

ولنبداً التحليل النصي للمعارضة الأولى وهي عارضة ابن شهيد للبحري

«هذه دار زينب والرباب»^(٥)

وهي القصيدة التي تحمل رقم ثلاث من الديوان، وتقع في اثني وعشرين

بيتاً، وهي في الفخر، والقصيدة معارضة لقصيدة البحري في مدح أبي القاسم

إسماعيل بن شهاب على وزن بحر الخفيف قافية الباء المكسورة.

(١) ديوان ابن شهيد: ١٠٨.

(٢) الديوان: ٨٥.

(٣) الديوان: ١٠٠.

(٤) الديوان: ٩٩.

(٥) الديوان: ٨٥.

«ما على الراكب من وقوف الركاب»^(١)

والقصيدة تطول عن معارضة ابن شهيد فتصل إلى ثمانية وثلاثين بيتاً، يبدأها البحري بالمقدمة التقليدية فيقف على الأطلال يتذكر الأحباب ويدعو لهم ثم يصف الشيب ويدافع عنه ولا يراه عاراً يمنعه الحب والعزل ويأتي بصورتين نادرتين في تعليل وجود الشيب فليس هو شيباً إنما جللاء الشباب ثم هو يرغب في هذا الشيب بتصويره في صورة طائر البازي الأبيض الذي هو أجمل من الغراب الأسود الذي يمثل الشباب، وعلى كل لن نستفيض الآن في الخيال، إنما نقف عند المقدمة وموقف ابن شهيد منها، فابن شهيد بدأ المعارضة بقوله هذه دار زينب والرباب واستخدم نفس اسم محبوبة البحري ثم ترى المقطع الطللي ينقطع وربما لمجد تفسير ذلك في ضياع أشعار كثيرة لابن شهيد وربما أجزاء من قصائده، أو قصائده كاملة، وقد أشار إلى هذا محقق الديوان الأستاذ يعقوب زكي «ومن الواضح أن نصوص شعر ابن شهيد أصابها التلف إلى حد كبير، ولذلك اضطررنا إلى الرجوع إلى ما لا يقل عن ثمانية عشر مصدراً»^(٢) ثم يتابع قوله «والسبب الأكبر في فساد نصوص شعر ابن شهيد إنما يعود إلى عدم وجود ديوان يحدد النصوص ويثبتها، ولو كان هناك ديوان لكان لنا فيه أنموذج عال موحد، يمنع هذا الطوفان المتكاثر من القراءات المتباينة»^(٣) هذه صعوبة تقابلنا ونحن نتعرض لشعر ابن شهيد ولحاول الإنصاف قدر المستطاع.

(١) ديوان البحري: ١٠٨.

(٢) ديوان ابن شهيد: ٧٧.

(٣) نفسه: ٧٨.

ومن الغريب الذي يوقعنا في تناقض ابن شهيد أنه يصدر قصائد مدحه بالمطلع التقليدي في حين أنه ينكر هذا التقليد على أقرانه.

«ومن غريب أمره أنه يأخذ على أقرانه تصديرهم قصائد المدح بعرائس الشعر القديم، ولا يرى غضاضة في وقوفه على الطلول وذكر الديار والمطى، وهو نزيل القصور، وريب الحضارة الأندلسية»^(١)

ولكننا سنجد التناقض هذا من إحدى سمات شخصية ابن شهيد الذي تعرض لضغوط نفسية شديدة كما أسلفنا الذكر ويشير إلى هذا ابن بسام نقلاً عن ابن حيان: «وله رسائل كثيرة في الفكاهة، وأنواع التعريض والأهزائي قصار وطوال برز فيها شأوه وبقاها في الناس خالدة بعده، وكان في سرعة البديهة وحضور الجواب وحدته، مع رقة حواشي كلامه، ومهولة ألفاظه، وبراعة أوصافه، ونزاهة شمائله وخلائقه، آية من آيات الله خالقه؛ من رجل غلبت عليه السبالة فلم يحفل في آثارها بضياح دين ولا مروءة، فحط في هواءه حتى أمسقط شرفه، ووهم نفسه راضياً في ذلك بما يلدّه، فلم يقصر عن مصيبة، ولا ارتكاب قبيحة، وكان مع ذلك من أصبح الناس رأياً لمن استشاره؛ وأضلهم عنه في ذاته، وأشدّهم جناية على حاله ونصابه، وكان له في الكرم والجود انهمالك، مع شرف وبطالة، حتى شارف الإملاق»^(٢)

لحل المقولة السابقة تفسر لنا التناقض الذي وقع فيه ابن شهيد حينما قلب معنى البحترى ونقضه في مقطع ذكر الشباب والشيب، ففي حين كان البحترى واقعياً في اعترافه بأنه ما زال يميل إلى الجميلات ويتغزل بهن وهو بلغ سن كبيرة وشاب رأسه ويأخذ على من يلمنه في ذلك في قوله:

(١) التوايح والزوايح: ٣٩.

(٢) الذخيرة: ق (١) م / ١ ص ١٩٢.

ميرتني المشيب، وهي بدته
في عذارى بالصّدّ والاجتناب
لا نريه عاراً فما هو بالشيب
ب، ولكنه جملاء الشيباب
وبياض البازي اصدق حسناً
إن تأملت، من مواد الغراب
لكننا نرى ابن شهيد يقف موقف المعارض فيقول.

قد تركنا الصبا لكل غوي
وانقطعنا لواعظات مشيب
أذعننا حياتها بدهاب
وإذا ما الصبا تحمّل عنا

فقيح بنا ارتضاء التصابي
لسان شهيد يعتبر الميل إلى هو الصبا غواية يربأ منها بالبعد عنها فلا
يصيبه بذلك ذم أو معانٍ، وهو الذي طالما وجهت إليه سهام معاصريه كما
أسلفنا فرما يكون هذا سبب يجعله لا يزيد الأمر تكالفاً عليه.
ولكننا نرى هذا القول أنقطعنا لواعظات مشيب 'قيح بنا ارتضاء
التصابي' يتناقض تماماً مع واقع ابن شهيد وأدلل على هذا بتلك القصة التي
تذكر أنه فصرّ ثلاث عذارى في ليلة واحدة وهو شيخ تعدى مرحلة غواية
الصبا.

فحينما تخلف ابن شهيد عن مصاحبة المنصور في إحدى غزواته طلب
منه ابن شهيد عند رجوعه في جملة أبيات^(١).

أنا شيخ والشيخ يهوى الصبايا

فبنفسي أقيمك كل الرزايا

ورسول الإله أسهم في الفسي

• لمن بحث فيه المطاييسا

فابن شهيد يطالب بنصيبه في الفياء صبايا.

فأجابه ابن أبي عامر

قد بعثنا بها كشمس النهار

في ثلاث من المها أبكار

وامتحنا بعلمرة الغيد إن كن

ست توخى بسواد الأعذار

فأثد واجتهد فأنسك شيخ

قد جلا الليل عن يياض النهار

صانك الله عن كلالك فيها

فمن العار كلة المسمار

فافتضهن الشيخ من ليلته، وكتب إليه بكرة:

قد فضضنا ختام ذاك السوار

واضطبغنا من النجيع الجماري

وصبونا في ظل أطيب هيش

ولعنسا بالدرداري

(١) الذخيرة: ق ٤ م ١٩ / ٢٩، ٣٠.

وقضى الشيخ ما قضى بحسام

ذي مضاء غضب الظبا بشار

فاصطنعه فليس يهزبك كقرأ

والخذه فعلاً على الكفار

وهكذا، فإن هذه الحكاية تثبت تناقض ما جاء في العارضة مع سيرته الذاتية، ولا أرى تبريراً لذلك إلا أن الرجل يريد إثبات الجدارة عن طريق المخالفة للفكرة.

ونرى تأكيد ابن شهيد هذه الفكرة - العودة إلى غواية الصبا - بصيغة قد + الفعل الماضي.

(قد تركنا) ثم تابعها بالعطف (وانسلخنا - وانقطعنا).

وفكرة الدفاع عن الشيب وأنه لا يمنع صاحبه من التمتع بالحب مشرقية تناولها كثير من الشعراء وقد تكون تفسيراً لواقع الشاعر النفسي الذي لا يجد من حوادث الدهر ورزايا الزمان مخرجاً ومطلقاً سوى اللجوء إلى الحب حتى وإن امتد به العمر فهذا ابن الرومي يدافع عن الشيب بقوله^(١):

لاح شبي فرحت أمرح فيه

مرح الطرف في العذار المحلي

وتولى الشباب فازددت ركضاً

في ميادين باطلني إذ تولى

إن من ساء الزمان بشيء

لأحق امرئ بأن ينسلي

(١) ديوان ابن الرومي: ج ٥ / ١٨٩٣.

وإذ كانت قصيدة البحري تنقسم بين المطلع التقليدي ثم المدح وتختتم بهجاء أعداء أبي القاسم، فإن عارضة ابن شهيد تنقسم إلى المطلع التقليدي الذي قلبه فيه معنى البحري ثم ينتقل منه إلى وصف الليل ودخول الصباح عليه في صورة هي غاية في الطرافة ستعرض لها بعد قليل، ثم يخلص منها إلى الفخر بذاته من عدة مواضع، مكانته الاجتماعية، وبلاغته، وشرف أدبه، وعلو منزلته، ثم هو يتخذ من هذا الفخر باباً إلى شكوى الدهر، فهد الذي حطت الأيام من قدره مع علوه فأعطت من لا يستحق، فيصور هذا أروع تصوير يظهر من خلاله تشاؤمه من تغير الأحوال وهذا التشاؤم شخصي نابع من ظروفه الخاصة، وعام نابع من الأحوال السياسية التي تقلبت على الأندلس فانظر إليه في قوله:

ولو أن الدنيا كريمة نَجِرَ لم تكن طعنَ لفرسٍ كلاب
وإذا نظرت مسا حاز غيري قلُّ عَمَّا حملته في ثيابي
جسيقة أنثنت فطار إليها من بني دهرها فراخ السذاب
فهو يذم الدنيا لأنها لم تعط سوى الكلاب وصغار الذئاب وهي جيفة نتنة لا يقبل عليها إلا من هو دنيء مثلها.

وهذه النظرة المشائمة انتشرت في العديد من قصائده وهذه النظرة اليائسة المشائمة السوداء عند ابن شهيد تظهر على مستويين اثنين: أولهما تشاؤم شخصي ذاتي ينبع من تقلبات الحياة وطبيعتها المؤسمة، كما يتبين في القصيدة الثامنة والقصيدة السادسة عشرة، أما الثاني فيأس تاريخي يقوم على الاعتقاد بأن العالم يمر بعملية المحطاط تاريخي درجة درجة، فهو لا يتقدم إلى الأمام ولا يتطور إلى الأحسن كما في القصيدة ٥٧، ٥٤^(١)

(١) مقدمة ديوان ابن شهيد، ٧١.

ثم هو يَحْتَمِ القصيدة ببيتين من الفخر بانتسابه إلى العرب عله يؤكد
شرف منزلته مع ما يحيط به من ظروف وأحداث.

من شهيد في سرها ثم من أمه

جسع في السر من لباب اللباب

خطباء الأنام إن عن خطب

وأعريب في متون عراب

على أننا لا نجد هذا عند البحري الذي لم يصادف هذه المآسي ولم
تضطره الظروف إلى هذا النوع من الفخر لكي يثبت به مكانته ومنزلته.

لكن ابن شهيد وجد في هذه القصيدة بهذه الصياغة وهذا الوزن ما
يتناسب مع تجربته المؤسسية فصب فيها عصارة أساه وآلامه بما وجد في قافية الباء
المكسورة من شعور بالانكسار، وما في نخرج حرف الباء في من شعور بالضعف،
وما يحمله بحر الخفيف من قصر نفس يتناسب مع حالة ابن شهيد وفعل الزمان
به فهو لا يقدر هنا على مجازاة التفعيلات الطويلة التي تحتاج قوة وقدرة.

فاعلاتن متفعِلن فاعلاتن

وقد تأثر بأكثر من لفظة قافية مثل: (التصابي - عزاب - الأسباب -

الذهاب - آداب - شهاب - كلاب).

ومن الملاحظ أن البحري فاق ابن شهيد في إيقاعاته الموسيقية التي

جاءت ولها رنات خاصة عن طريق

- سنضرب أمثلة على سبيل الاستشهاد لا الحصر:

الترديد:

(الركب - الركاب، الصبا - التصابي)

التضاد:

(بياض - سواد، جيئي - ذهابي)

التقديم والتأخير:

- ورات عند غيرهم، من مديحي مثل ما كان عندهم من عتابي

- وكفاني، إذا الحوادث أظلم - شهاباً بغرة ابن شهاب

وأخيراً التقسيم الموسيقي الذي ميز القصيدة:

- مقم، دون أعين ذات مقم

وعذاب، دون الثنايا العذاب

- فهر غيث، والغيث محتفل الود

ق، وبحر، والبحر طامس العباب

- يثوقذن، والكواكب مطفأ

ت، ويقطعن، والسيوف نوابي

وقد لا نلمح لهذا أثراً في عارضة ابن شهيد وربما يرجع ذلك إلى عدم الشعور بالبشر والسعادة، وهو ما توافق مع واقع البحري الذي جئنا ما وسعه من التراكيب النحوية التي تقر واقع إعجابه بمدوحه وإثبات الصفات له، فنراه وقد استخدم النفي + الاستدراك:

لا تريبه عاراً فما هو بالشيب ب، ولكنه جلاء الشباب

ليس من غضبه عليهم، ولكن هو نجم يعلو مع الكتاب

أسلوب الشرط: الفعل + الجواب

ومنى كنت صاحباً لذوي السو

دد، يوماً، فمأنهم أصحابي

وكفاني، إذا الحوادث أظلم

ن، شهاباً بغرة ابن شهاب

الحال:

عدلتني، في قومها، فاسترايت

جيتني في سواهم، وذهابي

ثمر الدليل للمحامد، حتى

جاء، فيها مجرورة المذاب

- سام بالجسد، فاشترا،

وقد بات عليه مزايداً للسحاب

ثرة من أنامل منه يجري

ن على الحسابين جري الشعاب

التضاد:

ورأت عند غيرهم، من مدحني

مثل ما كان عندهم من عتابي

وإذا الأنفس اختلفن فما يفر

ني اتفاق الأسماء والألقاب

والبحتري قرر معانيه بهذه الأساليب التي أحاطه على ذلك، وجاء أسلوبه

في المدح يميل إلى التثريب لما يتناسب ذلك مع واقع المدوح فهو لا يزيد عليه ما ليس فيه، وجاء في النسب إنشائياً ليظهر ولعه وحنينه (أين أهل القباب؟).

وإلى هذا مال ابن شهيد فقد تأثر بهذا الشكل من الصياغة النحوية التي

نعيته على إظهار معانيه فهو يستخدم الأسلوب التقريري في الفخر بنفسه
ويستخدم الأسلوب الإنشائي في مطلع القصيدة وفي شكوى الدنيا.

كما يعتمد على أسلوب الشرط في إظهار موقفه من الشيب:
 وإذا مما الصبا تحمّل عنا فقبيح يمنا ارتضاء النصابي
 وفي إظهار أساه من أحوال الدنيا:
 حُورٌ لو رآه صرف الليالي
 لتواري من خوفه في حجاب
 ولو أن الدنيا كريمة لجر
 لم تكن طعمة لفرس كلاب
 وإذا ما نظرت ما حاز غيري
 قلّ عما حملت في ثيابي
 (فإذا) هنا توحى بمدى الأسى و(لو) توحى بانقطاع الرجاء لاستحالة
 الحدث.

لقد أجاد ابن شهيد في الاستعانة بهذا التركيب النحوي،
 أما بنية الصورة فقد فاق فيها ابن شهيد ما استعان به، البحري من
 صور.

فالبحري اعتمد الصور الجزئية التي قوامها البيت والتي تعتمد أكثر ما
 تعتمد على التشبيه والكناية، ولننظر في تصويره لتفضيل الشيب على الشباب.
 رياض البازي أصدق حسناً
 إن تأملت، من سواد الغراب
 وهي صورة ضمنية قائمة على المقابلة.
 كذلك قوله:

فهو غيث، والغيث محتفل الود في، وبحر، والبحر طامى العباب
 فهو تشبيه بليغ مباشر مألوف.

وفي قوله:

شعر الليل للمحامد

وقوله:

ممن جماد الأكف وغضب الوجوه

جميعها كنايةات دلت على أوصاف فالأولى في مدح أبي القاسم بالهمة والعزيمة والثانية في هجاء أعدائه بالبخل والثالثة بسوء منظر وجوههم. وهذه الصور في رأيي لا ترم لما وصلت إليه البنية التركيبية لصور ابن شهيد الذي أحسن استكمال المعنى من خلال الصورة فهو يتبعها إلى أن تكتمل.

انظر إليه حينما فخر بنفسه كيف صور ذلك من خلال مسيرة هؤلاء الفتية في ظلام ليل مدلم وقد قطعوا الفلوات ولا من لجوم أو برق ولا جوزاء تضيء إلا من مكانته وآدابه وبلاغته:

وَقُتُّوا مَرُوءًا وَقَدْ عَكُفَ اللَّيْلُ

ل وارخى مغدودن الأطناب

وكان النجوم لما هدثهم

اشرقت للعيون من آدابي

وكان البرق إذ طالعتهم

أوقدت في سماتها من شهابي

يتقرون جَوَزَ كل فلاة

جَنَحَ ليلِ جوزاؤه من ركابي

عن ذكرى لدجيتهم فتاهوا

من حديثي في عرض أمر عجاب

لقد فخر ابن شهيد بنفسه بصورة طريفة تماماً تتبع أجزاءها في تشبيهات
تمثيلية متكاملة متضافرة العناصر ولتنظر إلى صورة أخرى وكيف ركبها هذا
التركيب العجيب النادر، وهو يصور لنا ذهاب الليل وطلوع الصباح في ثلاثة
أبيات أراها انقطعت عما قبلها وما بعدها وما أظن هذه القصيدة إلا قد ضاع
منها أبيات وأبيات:

رَارَتْكَضًا حَتَّى مَضَى اللَّيْلُ يَسْعَى

وَأَتَى الصُّبْحُ قَاطِعَ الْأَسْبَابِ

فَكَانَ النُّجُومُ فِي الْمَسِيلِ جَيْشٌ

وَحَلُّوا لِلْكُثُومِ فِي خَوْفٍ غَابِ

وَكَانَ الصُّبْحُ قَانِصٌ طَبْسِرٌ

قَبَضَتْ كَفَّهُ بِسِرْجِلِ غُرَابِ

فهذا الصباح الذي قطع أسباب اتصال الليل ببعضه وجيش النجوم
الذي اختبأ في جوف الغاب فأنهى وجود الليل، وهذا الصباح يصيد الليل
ويقبضي عليه كما لو كان قانصاً أحكم قبضته على رجل غراب بما يحمل من
رمز إلى السواد فلم يفلت منه. هذه صورة ليل يختفي ويحل محله الصبح فيبدد
الظلام ليس بشكل تدريجي كما هو المؤلف إنما بصورة مفاجئة فهذا الذي يقطع
الأسباب والذي يختبئ سريعاً في جوف الغاب مخافة الأعداء وهذا القانص بخفة
ومرعة حركته وأخذه الحيلة والحذر. إنها صورة تكشف عن أبعاد نفسية
يعانيها ابن شهيد مما يحيط به من وقائع وحسد ومما يصوب له من سهام
ومفاجآت وحوادث.

وهذا الذي مهد به في بدايات القصيدة هو ذاته الذي كشف عنه في
نهاياتها في الأبيات الآتية:

وَفَتَى أَرْهَفْتَ ظَهَاءَ الْمَعَالِي

لَفَتَتْهُ بِالْبَاتِرِ الْقُرْصَابِ

تُبَيِّنُهُ أَيْامُهُ وَلِيَالِيهِ

لَهُ بِظَفَرٍ مِنَ الْخَطَرِ وَنَسَابِ

خُسُوفٍ لَوْ رَأَى صَرَفُ اللَّيَالِي

لِتَوَارِي مِنْ خَوْفِهِ فِي حِجَابِ

ذَاقُ أَيْامِهِ فَكَمَانُ مَوَاءِ

عِنْدَهُ طَعْمُ شُهُودِهَا وَالْعَسَابِ

وَلَوْ أَنَّ الدُّنْيَا كَرِيمَةٌ تُجْرِي

لَمْ تَكُنْ طُعْمَةً لِقَرَسٍ كِلَابِ

وَإِذَا مَا تَغَلَّرْتُ مَا حَارَ غَيْرِي

تَلَّ عَمَّا حَمَلْتُهُ فِي ثِيَابِي

حَيْفَةُ التَّنْتِ فَطَارَ إِلَيْهَا

مِنْ بَنِي دُفْرِهَا فِرَاحُ الدُّثَابِ

ويبدأ الصورة بكلمة فُتِي بما تحمله الكلمة من شعور بالفخر والاعتزاز والاعتداد ثم تأتي سائر الأبيات لتحدث عما أحل بهذا الفتى وكيف جارت عليه الأيام وكيف أصابته بنوائبها ونهشته بأظفارها وأنابها فأصابته بمصائب هائلة تخشاها صروف الليالي وتحاول الاختباء منها، وأدارت عليه الليالي دوائرها فلم يعد يشعر بطعمها حلو ولا مر، ولكن هذه هي طبيعة الدنيا فهي لم تكن يوماً كريمة أصل أو طبع وإلا لما جرى له منها ما جرى ولما أذلته وضعته وأخفضت منزلته وأعلت آخرين لا يحسبون إذا عُدَّ الرجال ولا مكان لهم إذا ذكرت المعالي.

وهكذا استطاع ابن شهيد أن يصب تجربته الذاتية ويعبر عنها أجود تعبير في قالب قصيدة البحري ولا أراه مقلداً ولا متبعاً إنما هو مبدع مبتكر متفوق في العديد من الجوانب.

ابن دراج يعارض المتنبي^(١)

لنل سنا البرق الذي أنا شائم
أما في حشاؤه من جوائ غايل
لقد برحت منه ضلوع خوالق
ونفح صبا يهفو على جنابه
ومحنان رعد صايع لثونه
وميض ثشب الريح والرعد ناره
خميل يحمل الرأسيات إلى المدي
وما ألجذت فيه التجدد نصبري
سوى لوعة لو يغلب الصبر نازها
فإن يستقي من أهوى فلامعي مسعدة
كفاني التماح الشمس والبدر وجهة
وما تجتني من طيب أزدانه الصبا
فلهفي على قرن من الشمس ساطع
إذا زارني أهشى جفون رقيب
وآذن أنفاسي ونفسي ينشره
وبشوي من قبله صوت حليه
إلى ملتقى قلبين ضم عليهما
ومعنى كالجفن أطبق نائما
فيثنا وقاضي الوصل يحكم في أهوى
أمن من الكافور مسكا وأجنتي

يهيم من الدنيا بمن أنا هائم
أما في ذراه من جفوني مياميم
وقد صرخت منه دموع سراجم
كتصعيد أنفاسي إذا لأم لأسم
كما زفرت نفسي بمن أنا كائم
كما شب نيران المجوس الزمام
تخلني عنه القلاص الرواميم
ولا ألهمت وجدي عليه الشهايم
لشائمي البرق الذي أنا شائم
وإن يلقه دوني فأنفي راھم
وما اقتبست منه التجوم العوائم
ومن ورد خلدیه الرياض النواعم
تجلله كسفت من الليل فاجم
وأخرس عشي ما تقول اللوامم
ورأه أنفاس الرياح الثوامم
تجاوئه فوق العصور الحمائم
جوانحه جئح من الليل هائم
على ضم إنسائين واللغر نائم
وغائم قلبي بالحكومة غارم
من الوئسي رماها زهقة المقادم

^(١) ديوان ابن دراج: ١٥٨.

وَيَرْجِعُ رُوحَ النَّفْسِ مَا أَنَا نَاشِئُ
وَأَوْشُقُ مِنْ حَصْبَاءِ دُرٍّ وَجَوْهَرِ
وَفِي كَيْدِي حَرٌّ مِمَّنِ الشُّوقِ لَا عِجْ
يَقِرُّ هَوَاهُ أَنَّهُ لِي قَائِلُ
أَجْنُبْ أَنْفَاسِي أَزَاهِرَ حُسْنِهِ
وَاعْيِضْ لِحَظِي عَنْ جَنَى وَجَنَائِهِ
وَمَا صَرَعَ الْقَتْلَى كَعَيْنِيهِ صَارِعُ
فَإِنْ أَشْفَى وَجْدِي مِنْ تَبَارِيحِ ظَلَمِهِ
وَإِنْ أَحْيَى نَفْسِي فِيهِ مِنْ مِثْقَلِ هَوَى
نَكَبَتْ وَقَدْ غَارَتْ بِهِ أَلْجَمُ النَّوَى
مَتَاعٌ مِنَ الدُّنْيَا أَرَانِي فِرَاقَهُ
وَقَدْ صَرَمَتْهُ حَادِثَاتُ كَائِلِهَا
يُضَرُّهَا أَمثالُهُنَّ كَنَائِبُ
أَسِنَّتِهَا لِلْمُفْتَدِينَ كَسَوَاكِبُ
وَأَنَارُهَا فِي الْأَرْضِ أَشْهَاءُ كَافِرِ
وَفِي كَيْدِ الطَّاعُوتِ مِنْهَا صَوَارِعُ
بِكُلِّ نَجِيٍّ إِلَيْكَ الْإِسَابَةُ
وَمُخْتَارِ بِمَنَّاكَ الْعَلِيَّةُ نِسْبَةُ
وَأَذْهَلَهُمْ جَدَّوَالِكَ مِنْ كُلِّ مُفْخِرِ
أَسْوَدَ إِذَا لَاقُوا وَطِيرَ إِذَا دُعُوا
تَلَمَّظُ فِي الْإِنْسَانِ مِنْهُمْ أَسَاوِدُ
ظِلْمَاءَ وَمَا غَيْرَ الدَّمَاءِ مَشَارِبُ
غَرَسَتْ الْقَلَا مِنْهَا غِيَاضًا أَرْوَمُهَا

وَيَجْبُرُ صُدُغَ الْقَلْبِ مَا أَنَا لَازِمُ
رَحِيقَ مُدَامِ مُكَرَّةٍ بِي دَائِمُ
وَفِي عَصْدِي عُصْنٌ مِنَ الْبَانِ نَاعِمُ
وَقَلْبِي لَهُ مِنْ جَفْوَةِ الشُّوقِ رَاجِمُ
لَعَلَّسِي أَنَّ الثُّورَ بِالسَّارِ سَاهِمُ
خَافَةَ أَنَّ السَّهْمَ لِلزُّورِ حَاطِمُ
وَلَا كَلَّمَ الْجَرَحَى كَمُذْغِيهِ كَالِمُ
بَضَمِّي لَهُ أَتَقَسَّمُ أَلِي ظَالِمُ
بَلْغَمِي لَهُ لَمْ أَغْدُ أَلِي آثِمُ
وَتَلِيدُ دُونَ الْمَاءِ حَبْرَانُ هَائِمُ
بَعَيْنِ النَّهْيِ وَالْجِلْمِ أَلِي حَالِمُ
يُمْنَاكَ يَا مُتَمُورٌ بِيضٌ صَوَارِمُ
يُقَدِّمُهَا أَشْنَابَاهُنَّ عَسْرَائِمُ
وَأَعْلَامُهَا لِلْمُسْتَدِينَ مَعَالِمُ
وَعَاوٍ وَفِي جَنُودِ السَّمَاءِ غَمَائِمُ
وَفِي فِئْرِ الشَّيْطَانِ مِنْهَا قَوَاعِمُ
وَإِنْ أَتَجَبَّسَتْهُ تُغْلِبُ وَالْأَرَاقِمُ
وَإِنْ سَفَرَتْ بِرَبُّوعٍ عَنْهَا وَدَارِمُ
وَإِنْ قَحَرَتْ ذُهْلٌ بِهَا وَاللُّهَازِمُ
أَيُّهَا مِنْهُمْ لِلْمُفْتَدِينَ أَفْسَائِمُ
وَتَهْتَسِرُ فِي الْإِيمَانِ مِنْهُمْ أَرَاقِمُ
لَهُنَّ وَلَا غَيْرَ الْقُلُوبِ مَطَاعِمُ
حُمَاءُ الْحِمَى وَالصَّافِنَاتُ الصَّلَادِمُ

إِذَا مَا ذَلَّتْ مِنْ شَرِبِهَا أَجْنَتْ الرُّدَى
 فَالَسْتَكَ يَا مُنْصُورَ رَوْضِ خَدَائِقِ
 يَضَاحِكُ فِي أَرْضِ الزُّمُرِ شَمْسُهَا
 وَالْهَيْثُكَ عَنْ لَيْلٍ كَوَاكِبُهَا
 وَمَا شَغَلَتْ يُمْنَاكَ عَنْ بَدَلٍ مَا حَوَتْ
 لِمَخَاصِمُنْ بِيضَ الْهَيْدِ فِيكَ إِلَى الْعَلَا
 فَإِنْ عَزَّهَا مِنْ صِدْقٍ بِأَمِكَ شَاهِدُ
 بِيَوْمٍ إِلَى الْهَيْجَا وَيَوْمٍ إِلَى السُّدَى
 وَنُورِيتَ يَوْمَ الْجُودِ لِلْسُّلَمِ فِي الْعِدَى
 جَدَارًا عَلَى إِلْفِ الْهَوَى غُرْبَةُ النَّوَى
 وَعَسْوَدَتْهَا طَعْمُ السَّبَاعِ فَأَشْفَقَتْ
 وَكَلَّفَتْهَا رِزْقَ الدُّكَاكِ فَأَحْشَمَتْ
 وَمَنِيَتْهَا نَفْسُ ابْنِ شَنْجٍ فَأَسْمَحَتْ
 عَلَى أَنْ يَغْفِرَ الْعَفْوُ قَتْلَ وَمَغْنَمُ
 فَإِنْ قَتِيلَ السَّيْفِ لِلذَّبِ مَغْنَمُ
 نَبَاً لِيَسْرُوقِ لَمْ يَزَلْ صَوَاهِقًا
 تَقَطَّعُ بِالْأَمْسِ السَّرْقَابَ وَوَصُلَتْ
 ضَدَّتْ وَهِيَ أَضْرَاسُ لَهُمْ وَعَرَائِسُ
 بَعْدَ بِنَاءِ أَلَّتْ شِمْدَتْ بِنَاءَهُ
 فِرَاجَةُ أَفْلَاهُ وَقَسَّتْ أُمُّهُ
 فَمَلَكْتَ تَاجَ الْمُلْكِ تَاجَ مَلِيكَةِ
 وَكُوِّجَتْهَا فَوْقَ الْأَكَايِلِ وَالذُّرَى
 وَحَلِيَّتُهَا بَعْدَ الدَّمَالِ سِجِّ وَالْبَرَا

وَكَانَ جَنَاهُنَّ الطُّلَى وَالْجَمَاحُ
 ثَلَاثِينَ لِسِيْنِ الْمُنْسَى رُثْنَادُ
 دَنَابِيرُ مِنْ ضَرْبِ الْحَيَا وَذُرَاهِمُ
 وَمِنْ أَبْرِجٍ أَتَمَّارُهُنَّ الْكَرَائِمُ
 وَإِنْ غَارَ مِنْهُنَّ السُّدَى وَالْمَكَارِمُ
 وَحَقُّ لِمَنْ فِي الْقُرْبِ مِنْكَ يُخَاصِمُ
 فَقَدْ مَسَّنَا مِنْ عَدَلِ حُكْمِكَ حَاكِمُ
 وَمَا عَالًا مَقْسُومُ، وَلَا جَارَ قَاسِمُ
 فَجُدَّتْ بِهِ الْمَسْرُفَاتُ رَوَاحِمُ
 وَمَا إِلْفُهَا إِلَّا الْوَعَى وَالْمَلَا جِمُ
 بِإِغْبَابِهِ أَنْ تَدْعِيَهُ السَّبِيْهَاتِمُ
 لِلذَّبِ عَوَى ثَمَّتِ الدُّجَى وَهَوَى صَائِمُ
 مَسَالِمَةُ مِنْ بَعْدِهِ مَسْنُ ثَسَالِمُ
 مَا رَدَّ رِيحَ الْمُلْكِ فِي الْحَرْبِ حَارِمُ
 وَإِنْ قَتِيلَ الْعَفْوُ لِلْمُلْكِ خَادِمُ
 عَلَى الْكُفْرِ غَيْثُ الْأَمْنِ مِنْهُمْ سَاجِمُ
 بِهَا الْيَوْمَ أَرْحَامُ لَهُمْ وَمَحَارِمُ
 وَبِالْأَمْسِ مَوْتُ يَسِيْهِمْ وَمَسَائِمُ
 وَلَيْسَ لَهُ فِي الْأَرْضِ غَيْرُكَ هَادِمُ
 وَمَسْلَمُكَ أَرْكَانُ لَهُ وَدَعَائِمُ
 لِنَاجِيَتِهِمَا تُعْمَوُ الْمَلِكُ الْخَفِيَّارِمُ
 خَوَائِقُ تُفْشَاهَا التُّسُورُ الْقَمَائِمُ
 حَلِيًّا لِأَلِيهِ الْقَسَا وَالصُّوَارِمُ

وَضَعْنَهَا مِنْ طَيْبٍ ذِكْرِكَ فِي الْوَرَى
 وَتَظَنَّمَتْ أَنْفَاقَ الْفَلَاحِ لِمَرْفَاقِهَا
 مَتَى كُنْ فِيهَا لِابْنِ شَنْجٍ مَنِيَّةُ
 مَرَجَتْ عَلَيْهِ لَسَجٌ بِخَرَيْنِ بِلْتَقِي
 وَغَادَرَتْهُ مَا بَسِينُ طَرْدَيْنِ أَطْبَقَا
 وَأَسْلَمَهُ الْأَشْيَاعُ بِوَأْ بِقَفْرَةٍ
 فَلَيْسَ لَهُ مِنْ نَاصِرِ الدِّينِ نَاصِرُ
 وَقَدْ صَدَرَتْ عَنْهُ خَيْرُكَ أَنْفَا
 أَفَاطِيعُ بِلَاءِ الْأَرْضِ أَصْوَاتُ خَيْلِهَا
 يُنَاجِي نُفُوسَهَا حَازَهُنَّ غَنَائِمَا
 وَأَفْعَالُ خَفَضِ كَسَتْ تُشَكِّلُهَا لَهُ
 بِغَزْوَةٍ مُبِينُونَ النَّفِيبَةَ نَائِرِ
 وَكَمْ طَمَعَتْ حَيْثُ بِهِ بَرَأةُ مُقَدِّمِ
 تُجَلِّلُهَا جَدَاكَ : عَمَرُو وَابْعِ
 وَمَنْ أَعْرَبَتْ فِيهِ أَهْظِيمُ بَعْرَبِ
 مَا بَرُّ لَمْ يَسْنِقْ إِلَيْهِمْ سَابِقِ
 كَسَا الْعَرَبَ الْعَرَبَاءُ مِنْهُمْ مَفْخَرُ
 وَشِدَّتْ بِهَا فِي الرُّومِ وَالْقُوَطِ رِفْعَةُ
 وَصَرَتْ بِهَا أَقْلَامُ ضَيْفِكَ صُرَّةُ
 فَزَوَّدَهَا الرُّكْبَانُ مَشْرِقًا وَمَغْرِبًا
 وَمَا لِي لَا أَبْلِي بِذِكْرِكَ فِي الْوَرَى
 وَأَطْلَعَهُ شَمْسًا عَلَى كُلِّ أُمَّةٍ
 فَيَحْسُدُنِي فِيكَ الْعِرَاقُ وَمِثَامُهُ

بِأَضْعَافٍ مَا تُهْدِي إِلَيْهَا اللَّطَائِمُ
 خَيْرُ لَا حَمَتُ مَا قَلَّدَتْهَا التَّوَاطِيمُ
 يُعْرِضُ مِنْهَا رَاهِقُ الرُّوحِ كَاطِمُ
 عَلَى نَفْسِهِ تَبَارَةُ الْمَسْلَاطِمِ
 حُتُوفًا لِمَصَادِي نَفْسِهِ وَتَصَادِمِ
 مَسْرَايَاكَ أَظْهَارُ عَلَيْهِ رَوَائِمِ
 وَلَيْسَ لَهُ مِنْ حَاصِمِ الْمَلِكِ حَاصِمِ
 وَاحْتِشَاؤُهُ نَفْسُهُ لَهَا وَمَقَائِمِ
 وَأَنْعَامُهَا عَمَّا يُكُنْ نَرَا حِمِ
 بِأَمْرِكَ قَدْ حَانَتْ عَلَيْهَا الْمَغَارِمِ
 بِرَفْعِكَ قَدْ أَرَفَتْ عَلَيْهَا الْجَوَارِمِ
 حَمَزَائِمُهُ فِي النَّاكِسَيْنِ هَزَائِمِ
 ثَلَاثًا فِيهَا مُجَسَّدُكَ الْمُتَقَادِمِ
 وَأَعْقَبُهَا عَمَّاكَ : كَعْبُ وَحَائِمِ
 فَمُسْتَصَعَّرٌ فِي أَصْغَرِيهِ الْعُظَامِمِ
 وَلَا رَامَهَا مِنْ قَبْلِ سَعْيِكَ رَائِمِ
 تُصَلِّبُ مِسْنَهُ لِلْوَجْهِ الْأَعَا حِمِ
 تُسَامِي بِهَا جِنْدَ السُّهَى وَتُزَاجِمِ
 تُصِيرُ لَهَا الْأَذَانُ بِصُرَى وَجَاسِمِ
 وَوَأَقَتْ بِهَا جَمْعَ الْحَجِيجِ الْمَوَاسِمِ
 بَلَاءُ تَهَادَاهُ الْقَمَرُونَ التَّوَاجِمِ
 يُكَلِّبُ فِيهَا عَنْ مَتَا الشَّمْسِ زَاجِمِ
 وَإِيَّاكَ فِي عَيْنِ شَمْسٍ وَمَاشِمِ

بُخِشْتُ إِذْ لَا سَعْيَ إِلَيْكَ وَهَجَرَنِي
وَبَيْنَ ضُلُوعِي بِضَمِّ عَشْرَةٍ مُنْجَةٍ
فَلَا اللَّيَالِي لَحْمَهَا وَدَمَاءُهَا
قَطَعْتُ بِهِنَّ اللَّيْلَ وَاللَّيْلُ جَامِدٌ
إِذَا مَلَأَ الْهَوَاكُ الْمَبِيتُ صُدُورَهَا
عَلَى شَدَائِيَّاتٍ تُطِيرُ بِسِرْكُنِهَا
فَكَمْ هَالٍ مِنْ أَجْسَامِهَا غَوَاكَ قَفْزَةً
وَكَمْ عَجَزَتْ عَنْ ذَوَاتِ قَوَائِمِ
جَاحِيءٍ غَرَبَانٍ تُطِيرُ لَنَا بِهَا
لَهَا مِنْ أَعَاصِيرِ الشَّمَالِ إِذَا هَوَتْ
يُحَاجِي بِهَا مَا حَامِلٌ وَهُوَ رَاقِدٌ ؟
سَرَتْ مِنْ عَصَا مُوسَى إِلَيْهِ قَرَابَةٌ
وَمُشَاهِدَةٌ لِقَمِّ الْحَوْتِ يُؤْنَسُ فَاقْتَدَى
أَحْمَدُ يَقْرَعُ الْمَوْجَ فِي جَنَابَاتِهَا
وَمَا عُبُرَتْ عَنْهُ جُسُومٌ لَوَاحِلُ
وَمَا كُنَّتِ فِي وَاضِحَاتٍ وَجُوهِنَا
فَلَا رَجَعْتَ عَنْكَ الْآمَانِي حَسِيرَةٌ
وَلَا نَحْنَمْتُ عَنْكَ اللَّيَالِي سَرِيرَةٌ
وَلَا نَظَمَ الْأَعْدَاءُ مَا أَنْتَ نَائِرُ
وَلَا عَدِمَ الْإِثْرَاكَ أَنَّكَ ظَافِرُ

رَمَا خَمَلْتُ مِنْهُ إِلَيْكَ الْمَتَائِمُ
ظَمَاءٌ إِلَى جَذْوَى يَدَيْكَ حَوَائِمُ
وَطَعْمُ اللَّيَالِي جِنْدُهُنَّ هَلَا قِصْمُ
وَحُصْنَتْ بِهِنَّ الْآلَ وَالْآلُ جَاحِمُ
تَحْرُكُ مِنْ ذِكْرَاكَ فِيهَا تَمَائِمُ
إِلَيْكَ خُطُوبُ فِي الْقَلْدُوبِ جَوَائِمُ
وَحَسْرُمُ مِنَ الْبَابِهَا الْمُخَارِمُ
فَعُجْنَا بِعُوجِ مَا لَهْنُ قَوَائِمُ
عَلَى مِثْلِ أَطْوَادِ الْقَبَائِي نَعَائِمُ
خَوَافٍ وَمِنْ عَصْفِ الْجَنُوبِ قَرَادِمُ
وَمَا طَائِرٌ فِي جَرٍّ وَهُوَ هَائِمُ ؟
فَطَلَبُ يَفْلُقُ الْبَحْرَ وَالصَّخْرَ هَائِمُ
فَقَادٍ وَسَارٍ وَهُوَ لِلسَّفَرِ لَائِمُ
إِلَيْكَ بِسْنَا أَنْ يَقْرَعَ السَّيْنُ نَادِمُ
وَمَا حَسَرَتْ عَنْهُ وَجُوهٌ سَوَاهِمُ
إِلَيْكَ الدُّبَاحِي وَالرِّيَّاحُ السَّمَائِمُ
وَلَا قُرُوعَتْ مِثْلًا لَدَيْكَ السَّمَائِمُ
وَلَا قَضَتْ الْأَيَّامُ مَا أَنْتَ خَائِمُ
وَلَا تُكْرَى الْأَعْدَاءُ مَا أَنْتَ نَظَامُ
وَلَا عَدِمَ الْإِسْلَامُ أَنَّكَ سَائِمُ

قصيدة المتنبي^(١)

عَلَى قَدْرِ أَهْلِ الْعَزْمِ ثَأْنِي الْعَزَائِمِ
وَتَعَطُّسُ فِي حَيْنِ السَّعْيِ صَغَارُهَا
يُكَلِّفُ مَنَيفَ الذَّلِيلَةِ النَّاسِ هُمَا
وَيَطْلُبُ حِينَ النَّاسِ مَا حِينَ نَفْسِهِ
يُنْذِي أُنْمُ الطَّيْرِ عُمَرَا مِلَاحَهُ
وَمَا ضَرُّهَا خَلَقَ بِغَيْرِ مَخَالِبِهِ
هَلِ الْحَدَثُ الْحَمْرَاءُ تُعْرِفُ لَوْنَهَا
سَقَتْهَا الْغَمَامُ الْعُرْفُ قَبْلُ نُزُولِهِ
بَنَاهَا فَأَعْلَى وَالْقَنَا يَقْرَعُ الْقَنَا
وَكَانَ بِهَا مِثْلُ الْجُنُونِ فَأَصْبَحَتْ
طَرِيدَةً دَهْرٍ مَسَاقَتْهَا فَسَرَدَتْهَا
نَفِيتُ اللَّيَالِي كُلُّ شَيْءٍ أَخَذَتْهُ
إِذَا كَانَ مَا تُنْزِيهِ لِعَلَّا مُضَارِعَا
وَكَيْفَ تُرْجَى الرُّومُ وَالرُّوسُ هَدَمَهَا
وَقَسَدَ حَاكُمُوهَا وَالْمَنَاهَا حَسَوَاكُمِ
أَلَمْ تَرَكَ يَجُوسُوكَ الْخَلْقُ كَالْمَا
إِذَا بَرَقُوا لَمْ تُعْرِفِ الْبَيْضُ مِنْهُمْ
خَمِيسُ بِشَرْقِ الْأَرْضِ وَالْغَرْبِ زَحْفُهُ
تُجْمَعُ فِيهِ كُلُّ لِسَانٍ وَأُمِّهِ
فَلَلَهُ وَقَتٌ دَوْبَ الْفَشْ نَارُهُ
تُقَطَّعُ مَا لَا يَقْطَعُ الْبَيْضُ وَالْقَنَا
وَقَفْتُ وَمَا فِي الْمَوْتِ شَيْءٌ لِيَوَاقِفِي

وَتَأْتِي عَلَى قَدْرِ الْكِسَامِ الْمَكَارِمِ
وَتَصْغُرُ فِي عَيْنِ الْعَظِيمِ الْعِظَائِمِ
وَقَدْ حَجَرَتْ حِينَ الْجَبُوشِ الْخَضَارِمِ
وَذَلِكَ مَا لَا تُدْهِبُهُ الْفَضَارِمِ
نُصُورُ الْفِلَا أَحْدَانُهَا وَالْقَشَائِمِ
رَقْدٌ خُلِقَتْ أَسْيَافُهُ وَالْقَوَائِمِ
وَتَعْلَسُ أَيُّ السَّاسِافِيِّينَ الْعَمَائِمِ
قَلَمًا ذَنَّا مِنْهَا سَقَتْهَا الْجَمَاجِمِ
وَمَوْجُ الْمَنَاهَا حَرَّتْهَا مُتَلَاظِمِ
وَمِنْ جُثَثِ الْقَتْلَى عَلَمِيهَا ثَمَائِمِ
عَلَى الدِّينِ بِالْخَطِّ وَالذَّهْرُ رَاغِمِ
وَهُنَّ لِمَا يَأْخُذُنَ مِثْلُكَ فَوَارِمِ
مَضَى قَبْلَ أَنْ تُلْقَى عَلَيْهِ الْجَسَازِمِ
وَذَا الطَّعْنِ أَسَاسُهَا وَدَعَائِمِ
فَمَا مَاتَ مَظْلُومٌ وَلَا عَاشَ ظَالِمٌ
مَرَوْا بِجِيَادٍ مَا لَهُنَّ قَوَائِمِ
ثِيَابُهُمْ مِنْ مِثْلِهَا وَالْعَمَائِمِ
وَفِي أُذُنِ الْجَسَازِ مِنْهُ زَمَازِمِ
فَمَا يُعْهِسُ الْحَدَاثُ إِلَّا التَّارَاجِمِ
قَلَمَ يَبْقَى إِلَّا صَارِمٌ أَوْ هَبَارِمِ
وَقَرَّ مِنَ الْفَرْمَانِ مَنْ لَا يُصَادِمِ
كَأَنَّكَ فِي جَفْنِ الرَّذَى وَهُوَ نَائِمِ

تَمُرُّ بِسِكَ الْإِبْطَالِ كُلَّمَا هَزِيئَةٌ
تَجَاوَزَتْ مِقْدَارَ الشَّجَاعَةِ وَالنُّهَى
ضَمَمْتَ جَنَاحَهُمْ عَلَى الْقَلْبِ ضَمَّةً
يَضْرِبُ أَتَى الْهَامَاتِ وَالْقَصْرِ خَائِبَةً
حَقَمْتَ الرُّدِّيَّاتِ حَتَّى طَرَحَتْهَا
وَمَنْ طَلَسَ الْفَتْحَ الْجَلِيلَ فَإِنَّمَا
تُكْرَهُنَّ فَسَوْقُ الْأَخْيَدِ نَشْرَةً
تُدُوسُ بِكَ الْحَيْلُ الرُّكُورَ عَلَى الدُّرَى
تُظَنُّ بِرَاغِ الْفَتْحِ أَنَّكَ زُرْتَهَا
إِذَا زَلَقْتَ مَشِيَّتَهَا بِسَبْطُونِهَا
أَفِي كُلِّ يَرْمِ ذَا الدُّمُسْتَقْ مُقَدِّمُ
أَيْتَكُرُ رِيحَ الْمَسِيحِ حَتَّى يَذُوقَهُ
وَقَدْ فَجَعَلْتَهُ يَابِيهِ وَابْنِ صَهْرِهِ
مَهْنِي يَشْكُرُ الْأَصْحَابَ فِي قُوَّةِ الظُّبَا
وَيَفْهَمُ صَوْتَ الْمَشْرِقِيَّةِ فَمِثْلِهِمْ
يُسَرُّ بِمَا أَعْطَاكَ لَا مَسْنِ جَهَالَةٍ
وَلَسْتُ مَلِيسِيكَا هَازِمًا لِنَظِيرِهِ
تَشْرَفُ عَدْنَانُ بِهِ لَا رَيْبَةَ
لَكَ الْحَمْدُ فِي الدُّرِّ الَّذِي لِي لَفْظُهُ
وَأَنِّي تَعْمَدُ بِي عَطَايَاكَ فِي الْوَغَى
حَلَّى كُلَّ مَلْيَارٍ إِنِّي بِسَرَجِلِهِ
أَلَا إِلَهَا السَّيْفِ الَّذِي لَيْسَ مُعَمِّدًا
هَنِيئًا لِضَرْبِ الْهَامِ وَالْمَجْدِ وَالْعُلَى
وَلَيْسَ لَا يَلِي الرَّحْمَنُ خَدَيْكَ مَا وَلَى

وَوَجْهُكَ وَفُتَّاحَ وَتَفْرَكَ بِأَمِيرٍ
إِلَى قَوْلِ قُومٍ أَنْتَ بِالْغَيْبِ عَالِمُ
تَمُوتُ الْخَوَالِي نَحْنُهَا وَالْقَوَادِمُ
وَصَارَ إِلَى اللَّبَاتِ وَالْقَصْرِ فَسَادُ
وَحَتَّى كَأَنَّ السَّيْفَ لِلرَّمَحِ شَائِمُ
مَقَابِيحُهُ الْبَيْضُ الْخَفَافُ الصَّوَارِمُ
كَمَا تُفِرَّتْ فَوْقَ الْعُرُوسِ الدَّرَاهِمُ
وَقَدْ كَثُرَتْ حَوْلَ الْوُكُورِ الْمَطَاعِمُ
بَأْمَاتِهَا وَهِيَ الْعِمَتَانِ الصَّلَادِمُ
كَمَا تَتَمَشَّى فِي الصَّبْعِ الْآرَاقِمُ
قَفَاةً عَلَى الْإِقْدَامِ لِلْوَجْهِ لَا لِمُ
رَقْدٍ عَرَفْتَ رِيحَ الْكَيْوُثِ الْبَهَائِمُ
وَبِالصَّبْرِ حَمَلَاتِ الْأَمِيرِ الْغَوَاشِمُ
لَمَّا شَغَلَتْهَا هِمَامُهُمُ وَالْعَامِرِمُ
هَلَّى أَنْ أَصَوَاتِ السَّيُوفِ أَحَاجِمُ
وَلَكِنَّ مَغْسُومًا لَجَا بِسِكَ غَائِمُ
وَلَكِنَّكَ التَّوَجِيدُ لِلشَّيْخِ هَازِمُ
وَتَفْتَحُورُ النَّسِيَا بِهِ لَا الْعَوَاصِمُ
فَأَنَّكَ مُعْطِيهِ وَإِنِّي نَاطِمُ
فَلَا أَنَا مَذْمُومٌ، وَلَا أَنْتَ نَادِمُ
إِذَا وَقَعْتَ فِي مَسْمَعِهِ الْعَمَافِمُ
وَلَا فِيهِ تَرْتَابٌ وَلَا مِنْهُ عَاصِمُ
وَرَأَيْتُكَ وَالْإِسْلَامَ أَنَّكَ سَالِمُ
وَتَقْلِبُكَ هَامَ الْعِلْدَى بِكَ دَائِمُ

ترجمة ابن دراج

٣٤٧ - ٤٢١هـ / ٩٥٨ - ١٠٣٠م

«كان مولد ابن دراج في شهر المحرم من سنة ٣٤٧هـ (مارس سنة ٩٥٨م) على ما يذكر ابن بشكوال؛ ولسنا نعرف شيئاً عن طفولة ابن دراج ولا عن صباه ولا الأساتذة الذين أخذ عنهم، إذ إن أول ما احتفظت لنا به الكتب التي ترجمت له يبدأ بصلته بالمنصور ابن أبي عامر»^(١)

«أما أسرة ابن دراج فكانت بشهادة كثيرين ممن ترجموا له أسرة نبيلة مرموقة الشأن، حتى إن بلدة قسطله كانت معروفة في كتب الجغرافيين والمؤرخين الأندلسيين باسم قسطله دراج.

ويقول ابن سعيد إن دراجاً جده الشاعر الأعلى وبنوه تداولوا على رياستها.

وقد كان بنو دراج ينتمون إلى قبيلة صنهاجة البربرية، ويبدو أن دخول هؤلاء إلى الأندلس كان يرجع إلى الوقت الذي افتتح فيه طارق بن زياد هذه البلاد في سنة ٩٢ (٧١١م) فابن حزم الذي يرجع إليه فضل إيراد نص عظيم القسمة عن أصل ابن دراج يشير إلى منازل الصنهاجيين في الأندلس فيخصص بالذكر منهم بني الغلظ (كذا ولعلها الغليظ)، وبني عبد الوهاب بأشبونة، وهم من ولد ميمون بن أبي جهيل ابن أخت طارق بن زياد، ثم بني دراج الذين كان إليهم انتماء شاعرنا القسطلي»^(٢)

(١) مقدمة الديوان: ٣٢.

(٢) نفسه: ٢٣.

في رحاب الدراسة النصية

عارض ابن دراج المتنبي بثلاث قصائد مطالعها^(١):

لعل سسنا البرق السدي أنا شائم

يهيم من الدنيا بمن أنا هائم

وقد عارض بها قصيدة المتنبي التي مطلعها^(٢):

على قدر أهل العزم تأتي العزائم

وتأتي على قدر الكرام المكارم

كما عارض بقصيدته التي مطلعها^(٣):

لك الله بالنصر العزيز كفيل

أجلد مفسام أم أجند رحيل

ومطلع قصيدة المتنبي^(٤):

ليالي بعد الظاهنين شكول

طوال وليل العاشقين طويل

وله أخرى يستهلها بقوله^(٥):

بشراك من طول الترحل والسرى

صبح برؤوح السفر لاح فامسرا

(١) ديوان ابن دراج: ١٥٨.

(٢) ديوان المتنبي: ٤١١.

(٣) ديوان ابن دراج: ٣.

(٤) ديوان المتنبي: ٣٦٩.

(٥) ديوان ابن دراج: ١٢٤.

وهي معارضة لقول المتنبي^(١):

بادِ هواك صبرت أم لم تصبرا

ويُكَاك إن لم يجر دمعك أو جرى

كما أن له معارضة أخرى مستهلها^(٢):

عمرت بطول بقاءك الأعمار

وجرت برفعة قدرك الأقدار

ويعارض فيها قول المتنبي^(٣):

مِرْ خُلْ حيث نُحِلُّ الشَّوار

وأراد فيك مرادك الأقدار

وسوف نخص بالدرس الآن المعارضة الأولى.

لعل سنا البرق الذي أنا شائم يهيم من الدنيا بمن أنا هائم

وهي التي يتوجه فيها بالمدح إلى منذر بن يحيى التجيبي حين وصل بنت

ابن فرذلند إلى زوجها ابن راي مند. وكان المنذر له من المنزلة ما دعا العديد إلى

مدحه وإطرائه فقد نعته ابن سعيد بقوله: «وكان جليل القدر ممدحاً»^(٤)

كذلك صاحب أعمال الأعلام لسان الدين بن الخطيب بقوله: «كان

كريمًا وعب لقصاده مالا عظيماً فوفدوا عليه وعمرت بذلك حضرته سرقسطة

فحسنت أيامه وهتف المداح بذكره»^(٥)

(١) ديوان المتنبي: ٥٦٤.

(٢) ديوان ابن درّاج: ١٥١. وقد تعرض لها د. علي الغريب بالدراسة الفنية في كتابه المعارضات في الشعر الأندلسي: ١٣٤.

(٣) ديوان المتنبي: ٢٨٤.

(٤) المغرب: ٢ / ٤٣٥.

(٥) لسان الدين بن الخطيب. أعمال الأعلام، ليفي بروفنسال، دار المكشوف - بيروت، ١٩٥٦م: ٢٢٦.

ونقل ابن بسام في ذخيرته عن ابن حبان «وكان فارساً نبق الفروسية بهي الشارة، مليح القلب على الدابة، سخياً كريماً خارجاً عن حد الجهل»^(١) وذكره ابن عذارى «وكان لأول ولايته قد ساس عظماء الإفرنج فحفظت أطرافه إلى أن مضى بسبيله والثغر مسدود لا ثغرة فيه وبلغ من استمالته طوائف النصرانية أن جرى بين يديه وبحضرته عقد مصاهرة بعضهم فقذفته الألسنة لسعيه في نظم سلك النصاري، وقد قيل إن رأى منذر كان في ذلك أحصف ممن قدح فيه لنظرة في صلاح وقته وعلمه بالصداع عصا أهل كلمته فأثر من المواقعة ما ستر به العورة وسدها ببسير الكلفة واختدع به عظيم الجلالة ريمندة وشانجة المحدثين أنفسهما يومئذ بمناهضة أهل الأندلس فألهما عن الحرب. وحبب إليهما الدعة وأغنم أهل الثغر في ذلك الوقت عاجل السلامة واستظهروا به على العمارة فحيوا وعاشوا في نعمة ضافية وعيشة راضية إلى أن ألوت بمنذر المنية وقد اعترف الناس برأيه وأقروا بسياسته ولم يأت بعده من يسد مسده ولم ينفع الله الطاغيتين بعده بالذي كانا عقداه بحضرة منذر إذ أعجل عنه شانجة وأثيره ريمنده وابنه بعده فشئت الله شمل الطاغية يومئذ وكفى المسلمين شرهم برحمته واشتمل منذر على قواد تلك الثغور واستوثقت له الأمور»^(٢)

ولعل غرض المدح من أبرز الأغراض الشعرية لدى ابن دراج على كثرة من وفد عليهم وتوالوا الحكم في زمنه لكنه لم يكن يرى بأساً في مدحهم حتى ولو كان هناك خلاف بين ممدوح وآخر «فكل قائم بالأمر إنما هو مبعوث العناية الإلهية في تلك اللحظة»^(٣)

(١) الذخيرة: ق ١/م ١/ ص ١٨٠.

(٢) البيان المغرب: ٣/ ١٧٦، ١٧٧.

(٣) تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: ٢٤٢

وهذه المعارضة في مدح منذر التجيبي مقابلة لمدح المثني سيف الدولة -
ونحن بغنى عن تعريفه - وذكره لبناء ثغر الحدث لا وكان أهلها قد سلموها إلى
الدمستق بالأمان سنة سبع وثلاثين وثلاث مئة فنزلها سيف الدولة يوم الأربعاء
ثامن عشر جمادى الآخرة سنة ثلاث وأربعين وبدأ من يومه فوضع الأساس
وحفر أوله بيده فلما كان يوم الجمعة نازله ابن الفقاس الدمستق في نحو خمسين
الف فارس وراجل ووقع القتال يوم الاثنين سلخ جمادى الآخرة من أول
النهار إلى العصر فحمل عليه سيف الدولة بنفسه في نحو خمس مئة من غلمان
فظفر به وقتل ثلاثة آلاف من رجاله وأسر خلقاً كثيراً فقتل بعضهم وأقام حتى
بنى الحدث ووضع بيده آخر شرفة منها في يوم الثلاثاء لثلاث عشرة ليلة خلت
من رجب فقال بمدحه وأنشده إياها في ذلك اليوم في الحدث^(١)

هيكल القصيدة:

ومعارضة ابن دراج تطول حتى تصل مائة وعشرة من الأبيات بيدوها
بالترسل إلى محبوبته ويجعل من الطبيعة حوله بكل مفرداتها شريك هذه الحالة
من الشجن واللوعة، بل إنه يجعل الطبيعة تستقي سحرها وخلابتها من أضواء
جمال عيونته، ويتمنى ذلك اللقاء الذي قد يكون حدث بالفعل في الزمن الماضي
أو إنه ينظمه في عقد أمانيه، ولعل من هذه الأبيات الثلاثين الأول نكتشف أن
حلمه نهاء عن التمتع بهذا اللقاء مع ما فيه من لذة الوصال العارمة. وجعل
قطع هذا الوصال بسبب خروجه مع المنصور للقاء أعدائه، وقد أحسن ابن
دراج التخلص من المقطع الأول الذي طال متناسباً مع طول القصيدة فجعل
هذا الوصال مقطوعاً بأحداث جسيمة، وقد صرته حاديات كأنها (بیمناک یا

^(١) دبران المثني: ٤٠١.

منصور بيض صوارم) ثم هو يمتدح منذراً ويذكر آثاره بأعدائه التي شملت الأرض والجو، ثم يمتدحه بطيب النسب والعرق ويمتدح أنسابه أيضاً كما يمتدحه بالهمة والعزيمة التي تلهيه عن الركون للحياة الناعمة بما فيها من رغد وهو لكنه صرف أيامه لقسمة عادلة، بين خوض المعارك وإكرام الناس والعفو عن المسيء، ثم يعرج على حربه وشده على (ابن شنج) وغلبته عليه ومدح جدوده وذكر أمجادهم، ويذكر هذه المنزلة العالية التي تستمها بحربه لـ (ابن شنج) ثم يوجب ابن دراج على نفسه أن ينشر هذه الأمجاد ويجعلها مجد أهل العرب أجمعهم، ثم يذكر رحلته إليه ويصف النياق والسفينة وما عانته الرحلة من أجل الوصول إليه ثم يختم القصيدة بسعة أبيات من الدعاء للممدوح.

وإذا كانت قصيدة المتنبي بلغت واحداً وخمسين بيتاً فإنها خلت من المقدمة الغزلية؛ وذلك ليرز عظم الحدث وأعميته بحيث لا يسقه سابق، ولا يتقدمه متقدم، فبناء قلعة الحدث ومنازلة اذمستق دونها وغلبته حدث عظيم يستاهل الابتداء به ولا يجوز تأخيره حتى ولو خالف بذلك نهج القصيدة القديم.

أما ابن دراج فلم يضطره الأمر إلى اتباع النهج نفسه فسار على العادة وبدأ بالطلع الغزلي الذي نلمح فيه آثار الحداثة، فإذا كان ابن دراج انتهج الاتجاه المحدث المجدد فإننا نجد ذلك في مظاهر الطبيعة بألوانها المتعددة التي تشاركه لحظاته وفي وصفه لرحلة السفينة التي هي أثر التجديد والملائمة لبيئة الأندلس، وفي البعد عن وصف النياق وملاح البداوة.

البناء التصويري:

تأثر ابن دراج في المقدمة الغزلية ببعض صور المتنبي عن الحرب ونقلها
إلى حديث الطبيعة رائغزل انظر له قائلاً:
ومبضّ تشبّ الريحُ والرهْدُ نارَه
كما شبّ نيرانُ الجيوس الزمازم

وانظر إلى قول المتنبي:
لميس بشرق الأرض والغرب زحفةُ

وفي أذن الجوزاء منه زمازم
فابن دراج يجعل من ظواهر الطبيعة موقداً لذكرى الحبيب كما يزيد
تراطن الجيوس نارهم اشتعالاً، وصورة الجلبة وتداخل الأصوات بشكل غير
مفهوم ولا واضح صورة مأخوذة من وصف المتنبي لساحة النزال وما فيها من
تداخل أصوات السيوف والمقاتلين حتى تصل وسط السماء، مما يوحى بكثرة
العدو والعتاد وشدة القتال، كذلك تآزرت مفردات الطبيعة لإشعال الذكريات
وتداخلها حتى بلغت مبلغها من وجدانه وفكره.

ونلمس هنا إجابة ابن دراج في اختيار ما يناسبه من صور المتنبي وحسن
توظيف ذلك لإبراز معانيه فتستمد جهاتها من جماله وقوتها من قوته، ويكشف
هذا عن مدى الإعجاب الذي ترجمته قبساته لصور المتنبي أو إضاءاته حولها.
صورة أخرى تضمنتها مقدمة ابن دراج وتأثر فيها بالمتنبي، يقول ابن
دراج:

ومعتنق كالخفن أطبق نائماً

على ضمّ إنسانين والدهر نائم

وقد تناص في هذه الصورة مع قول المتنبي:
وقفت وما في الموت شك لواقف

كأنك في جنن الردى وهو نائم
وما أراه ابن دراج من صورة المتنبي هو الغفلة في ظل جفون أطبقها
النوم، فلو أن الردى أفاق من نومه لأصاب سيف الدولة؛ ولو أن الدهر أفاق
من نومه لفرق بين الحبيبين، لكن ما احتاجه ابن دراج هو تصوير تلك الحالة
شديدة التلاصق كالجفنين المنطبقين، فتتخيل معه ذلك العناق الجميل بين المحبين
في غفوة من الدهر، وهي ما أراه المتنبي من الموت الذي أغلق أجفانه على
سيف الدولة وراح في سبات عميق فهي صورة تظهر مدى الخطر الذي تلاصق
مع سيف الدولة

إن ابن دراج وجد في هذه الصورة ضالته المنشودة حينما أراد أن يصور
قرب الحبيبين ساعة وصال في غفلة الزمان عنهما، فجاءت الصورة على درجة
رائعة من الوصف والتعبير.

أما الصورة الثالثة في مقدمة ابن دراج فهي:
فبتنا وقاضي الوصل يحكم في الهوى

وغام قلبي بالحكسومة غارم

وقد تناص فيها مع قول المتنبي:
تفيت الليالي كل شمسٍ أخذته

وهن لما يأخذن منك غوارم

هذه الصورة لابن دراج متممة لصورة لقاء الحبيبين فهو يرى أنه مهما
غنى من هذا اللقاء فهو خاسر بساعة الفراق، أو بما تتمتع المحبوبة عنه، أو بما لا
يجعله يشعر بالربح الكامل مهما استمتع فهو لا يشعر بالشبع وهذا دليل شدة

حبه وتعلقه فهذه المشاعر لا اكتفاء لها فما زال عليه دين لا بد من قضائه لمحبوبه، وابن دراج عندما نقل هذا المعنى وجده مهياً عند المتنبي حينما جعل الدهر غارماً له ولا بد أن يقضي دينه لأن الدهر مهما أخذ من سيف الدولة فهو غارم وعليه دين لا بد من قضائه فسيف الدولة أقوى من الليالي وصروفها. وهذه الصورة من الصور الذهنية التي تعتمد العقل وتكبح عليه، ومع ذلك نقلها ابن دراج إلى الغزل بشكل بسيط مقبول دل على مهارة وقدرة على الاستفادة كبيرة.

وقد أثرت أن أفصل تأثر ابن دراج بالمتنبي في المقطع الأول عن سائر المعارضة لأبرز مدى إجادته في نقل معاني الحرب وصورها إلى الغزل، ثم لنا أن نتابع هذا التأثير مشيرين إلى مواطن الإجادة فيه والتقصير عنه، فالتأمل لهذه المعارضة يلمس تأثر ابن دراج واضحاً جلياً على طول المعارضة: ولا غرر فشاعرنا يعد متنبى الأندلس. ولنبداً بأول بيت ينتقل فيه من المقدمة الغزلية إلى الغرض الأساسي وهو مدح منذر وذكر مآثره، وهنا تعد البداية هي بداية المتنبي نفسها، وكأنه استهل الغرض الرئيس بما استهل به المتنبي قصيدته وغرضها الرئيسي هو مدح سيف الدولة، ولنتنظر في بيتي ابن دراج:

وقد صبرته حادثات كأنها

يملك يا منصور بيض صوارم

يسفرها أمثالهن كتاب

يقدمها أشباههن عزائم

ويقول المتنبي:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم

وتأتي على قدر الكرام المكارم

والمعنى أن كلاً على ما يكون عليه وما يليق به، وكل ما يتحقق من انتصارات وإنجازات ومكارم هي في مقامها رفعة رفعة صانعها وكل ما يواجه من قوة لا بد أن ترقى إلى مقامه وقوته.

ونستقل بين صور ابن دراج التي برز فيها تأثيره بفكر المتنبي وأسلوبه، فنجد ابن دراج يصف فرسان منذر:
غرس الفلا منها غياضاً أرومها

حماة الحمى والصفائف الصلادم؟

ونقرأ للمتنبي.

تظن فراخ الفتح أنك زرتها

بأمانها وهي العتاق الصلادم؟

وابن دراج يصور فرسان المدوح ويمتدحهم بأصالة النسب وأنهم المدافعون الزائدون عن الحمى بخيول قوية صلبة شديدة وكأنهم غرسوا في الصحراء لأعدائهم، وهي صورة معبرة عن مدى تمسكهم بأرضهم واستبسالهم من أجلها.

وإذا كانت فرسان ابن دراج وخيوله ملأت الصحراء كما يملأ الزرع الأرض وتتمكن جذوره منها، فخيول المتنبي تلاحق الأعداء حتى في أعالي الجبال وتصعد إليهم لما لها من قوة ومثانة ميكل، حتى تظن فراخ النور أنها أماتها وقد عادت إليها وتنتظر ما تجلبه لها أو تقدمه من طعام.

واستعارة صورة الصفائف الصلادم جاء بها المتنبي أقوى؛ بحيث جعلها لا تكتفي بالتصدي للأعداء على الأراضي المنبسطة، إنما صعدت إليهم ولحقت بهم في ذرا الجبال ووكور النور والجوارح من الطيور، وهو تصوير أقوى مما جاء به ابن دراج وإن كان تصويره ملائماً لبيئته الأندلسية التي تفرض رقتها وبساطتها على أبنائها.

صورة أخرى لابن دراج:
إذا ما دنت من شربها أجنّت الردى

وكان جناهن الطلي والجماجم

ونراه تناص فيها مع قول المتنبي:
سقتها الغمام العُسرُ قبل نزوله

فلما دنا منها سقتها الجماجم

وما زال وصف ابن دراج لخيول المنصور منذر بن يحيى التجيبي مستمراً وإن جعل جني هذه الخيول بعد غرسها في الأرض مناسباً لذلك، فإننا نراه وقد جانبه التوفيق حينما جعل الجني هذا للشرب في هذا البيت وكان أولى به أن يجعل السقاية للجماجم بدلاً من الغمام وهو مناسب للمعنى، فالمتنبى يصور القلعة في حالين متقابلين قبل نزول سيف الدولة بها كانت الغمام تسقيها ماءً عذباً صافياً بما في ذلك من إيجاءات السلام والرغد، ولما نزلها سقتها جماجم الفرسان دماء بما في ذلك من إيجاءات الهول والبشاعة؛ لكن ابن دراج حينما أراد أن يصور فعل الخيول بأعدائها وقربها من مواطن الشرب لتنهل الماء صافياً وجدت الموت أمامها فجنته جماجم وطلّى، وهي صورة وإن أراد بها نقل الفكرتين المتقابلتين ليظهر قوة هذه الخيول ومدى نوالها من الأعداء، فإنها لم تصل بنا إلى الإجادة التي حققتها صورة المتنبي.

وتلح الطبيعة الأندلسية على شاعرنا فلا يجد بداً من وصفها في ثنايا الغرض الرئيس ثم هو يجعل عظم المهمة التي أوكلت للممدوح أنسته وصرفته عن التمتع بخلاصة المنظر وحسن المشهد ولذة الانصراف إلى صنوف الجمال، فيأخذ صورة الدراهم المنثورة على العروس والتي صور بها المتنبي جثث الأعداء وهي ملفاة متفرقة على جبل الأحيدب. يقول المتنبي:

نُثرتهم فوق الأحيدب كله

كما نُثرت فوق العروس الدراهم

فيأخذ هذا ابن دراج.

فأنسك يا منصور روض حدائق

تلاعب فيهن المنى ونخام

يضاحك في أرض الزمرد شمسها

دنائير من ضرب الحيا ودراهم

وكما نرى قايّن دراج نقل صورة الدراهم المنثورة على الأرض إلى صورة خلابة جميلة فهي تضاحك الشمس مما أضفى على الصورة لون الذهب ببريقه الذي يُشعر بالبهجة والحياة، وما نقل ابن دراج صورة أجساد القتلى المنثورة كاللدنانير التي تُثر فوق العروس لتفرقها وكثرتها، إنما جاء باللدنانير التي هي ضحكات الشمس المنثورة على وجه الأرض لمناسبة جمالها حينما تنعكس الأمتعة عليها فتزيدها بريقاً فكأنما هي مداعبة الشمس وتضاحكها، وهي صورة حية رائعة تغمى باللون والحركة والصوت استطاع بها أن يظهر قوة عزيمة المنصور بحيث لم تلهه هذه المناظر وحسنها ولم تصرفه عما عزم عليه من ملاقاته أعدائه.

موضع آخر لشاعرنا يصور فيه سيوف الممدوح وقد تكلفت بتوفير الطعام لليوث حتى أشققت بأن تطالبها البهائم بذلك لكثرة ما عودتها عليه، يقول المتنبي:

أينكر ربح الليث حتى يذوقه

وقد عرفت ربح الليوث البهائم

وحديث المتنبي هنا يحمل استنكاراً على الدمستق وتحقيراً له بحيث صوره
أحقر شأناً من البهائم التي تعرف رائحة السباع وهو لا يعرفها حتى يذوق
وبالها، فكيف له أن يتعرض لها والمقصود هنا بالليوث سيف الدولة ورجاله
وهذا ابن دراج يذكر سيوف الممدوح:
وعودتها طعم السباع فأشفقت

بإغياحه أن تدهيه البهائم
واضح أن الصورتين متشاكلتان لفظاً لا معنى.
وفي موضع آخر من المعارضة يقول ابن دراج.
بعقد بسنام أنت شيدت بسنام

وليس له في الأرض خيرك هادم
فرجة أهلاه وقشائل أمه
وسلمك أركان له ودعائم

ويقول المتنبي:
وكيف تروجي الروم والروم هدمها
وذا الطعن أساس لها ودعائم
ولا يخفى بالقراءة الأولى للأبيات التأثير شكلاً ومضموناً.

فهناك بناء شيد، وهناك أركان ودعائم وأسس لا يجرؤ أحد على هدمها
أو تقويضها، هذا هو المضمون الأساسي. أما فيما وظفه كل من الشاعرين فلإننا
لمجد البناء عند ابن دراج هو تلك المصاهرة التي عقدت بين أميري برشلونة
وقشتالة والتي كان المنذر أركانها ودعائمها، فليس هناك من يحاول هدم ما بناه
ودعمه فهو الذي عمل على هذه المصاهرة وشهد عليها.

كما نجد البناء عند المتنبي هو قلعة الحدث التي كان سيف الدولة أساسها ودعامتها، فلا رجاء للروم أو للروس في هدمها فتأسيس سيف الدولة لها قطع عليهم رجاء هدمها.

فالبناء ان إنما من أجل إقرار الأمن والشعور بالسلام والبناء ان قريان هيا لهما من يدعمهما ويثبت أركانهما، وهما في أمان من أن تطولهما أو تمتد إليهما يد العبت، ولكنني أرى مع هذا أن المتنبي أقدر على عرض الفكرة في أوجز هيئة. ونحن نعوص في معارضة ابن دراج نلتقط أصدافها التي تفتح عن درر براعته في فن المعارضة التي جعل منها شاهداً قدراته وإبداعاته، فهذه تيجان العروس تكللها النور القشاعم.

وتوجتها فوق الأكاليل والذرى

خوافن تغشاها النور القشاعم

يقول المتنبي:

يُفدِّي أُمُّ الطيرَ عمراً سلاحاً

نسورُ الفلا أهدائها والقشاعم

وإذا كان ابن دراج خرج في هذا التصوير عما رمى إليه المتنبي، فقد استعار النسور القشاعم لفظاً ليعبر عن علو مكانة العروس وأنها في ذراها تكللها النسور الكبيرة كما تكلل هذه النسور قمم الجبال الشواهي والمقصد أن هذه العروس حولها من الرجال والفرسان من بهم تكون في أمن لا يفكر أحد في الاعتداء عليها.

أما نسور المتنبي أهدائها والقشاعم يدينون بالفضل إلى سلاح سيف الدولة ويفتدونه بأنفسهم إذ وفر عليهم مشقة طلب الرزق فهو يطعم صغيرها وكبيرها.

وفي صورة أخرى يمدح بها المنصور منذر بن يحيى.

وَمَنْ أَضْرَبَتْ فِيهِ أَعْظَمُ يَغْرُبُ

فستصغر في أصغريه العظام

ويقول المتنبي:

وتعظم في عين الصغير صغارها

وتصغر في عين العظيم العظام

وابن دراج يؤصل لعروبة المنصور منذر، ومن كان أجداده أعظم العرب فحقيق به أن يستصغر العظام؛ لتعوده ذلك، فمواجهتها وخوضها والعمل من أجل إنجازها معتاد مألوف، وهذا ما أقره المتنبي لسيف الدولة، فلعظمته في مواجهة العظام فهو يراها صغيرة، وكل عظمة هينة عليه، فلا يستعظم الأمور إلا كل صغير، وكما هو متضح فقد نقل ابن دراج في مدحته المعنى نفسه الذي امتدح به المتنبي سيف الدولة.

وهذا البيت الذي أنحفنا به المتنبي بهذه الصياغة التقريرية القوية المركبة هو من أعظم الأبيات التي من الطبيعي أن يتأثر بها الشعراء، ولا أتصور أنه يمكن أن تخلو معارضة ابن دراج من التأثير به، وبخاصة وأن هذا البيت من أعظم الأبيات انتشاراً وذيوياً على الألسن، ومن أروع أبيات القصيدة والذي يعد ذروة حُكم المتنبي.

ولقد حاول ابن دراج في هذا الوصف أن يدنو من مستوى البنية التركيبية القوية السلسة لكن أغلب ظني أنه لم يستطع الوصول إلى هذه الدرجة الفائقة، وأخذ على ابن دراج استخدام لفظة (أصغريه) فلا أراء أتى بها إلا تكلفاً لضرورة الوزن، ولا أرى فيها إضافة، بينما استعان المتنبي بكلمة (عين) وهي البق في هذا المقام، فالإنسان يقيّم الأشياء بالنظر والتأمل فهذا أفضل وأنسب من تقييمها باليد، فالأمور تصغر في عين الإنسان لا في يده.

ويستمر مشهد الإعجاب بصور المتنبي فيجري هذا على لسان ابن دراج
قائلاً:

كسا العرب العرباء مثهن مفخر

لصَلْب منه للوجوه الأعاجم

وهو من قول المتنبي:

تشرّف عدنان به لا ربعة

وتفتخر الدنيا به لا العواصم

إن مآثر الممدوح كست العرب فخراً ودعت إلى انبهار الأعاجم لحد
التصليب على الوجوه والصدور وهي حركة تعبر عند النصارى عن الإجلال
وشدة الإعجاب، إن عظمة مآثر الممدوح دعت العرب والعجم إلى الفخر بها،
وهذا المعنى مأخوذ من معنى بيت المتنبي السالف حيث جعل سيف الدولة
مفخرة عدنان كلهم لا ربعة وحدهم، وزاد على ذلك بأن الفخر لا يقصر على
العرب إنما هو مدعاة لفخر الدنيا دون تحديد عاصمة أو جنس بعينه.

وإذا كان ابن دراج أخذ المعنى وعبر من خلال صياغة مختلفة فإنه أجاد
وأبدع فيها وإن لم يفعل مثلما فعل المتنبي من إثبات الحكم للأعم ونفيه عن
الأخص، ولكنني أرى أن ابن دراج في تصويره أتى بصورة طريفة فأجاد
وأدهش.

وما زال الطريق آمناً طويلاً وعلينا أن نتحلى بطول النفس؛ فالمعارضة
التي تبلغ مائة وعشرة أبيات تستحق أن نفردها حظاً وثيراً من العناية ونأمل أن
نقارب الصورة المثلى للاعتناء بها.

ونقف الآن عند صورة من تلك الصور التي تزخر بها معارضة ابن
دراج ويظهر فيها ذلك الأثر الواضح القوي لخيال المتنبي. فابن دراج يصف
النباقي التي قطعت القياقي وصولاً إلى الممدوح بقوله:

إذا ملأ الهول المميت صدورهما

تَحَرَّكَ مِنْ ذَكَرِكَ فِيهَا تَمَائِمُ

ولننظر في تصوير المتنبي لقلعة الحدث بعد الحرب:

وكان بهما مثلُ الجنون فأصبحت

ومن جثث القتلى عليها تَمَائِمُ

وإذا كان سيف الدوثة قد أخذ الفتنة في هذه القلعة بتعليقه جثث القتلى

عليها كالتمايم التي تعلق على صدر الجنون فتسكن هياجه وتهدي اضطرابه،

فقد جعل ابن دراج ذكر اسم الممدوح كالتمايم التي تهدي نفوس الإبل التي

لاقت في رحلتها الأهوال المميتة فملأت صدرها خوفاً وقلقاً واضطراباً لكنها

الآن هادئة لما تنتظره من كرم وأمان بوصولها إلى الممدوح. وقد أجاد شاعرنا

إجادة كبيرة ظهرت فيها براعته الفنية وقدرته الخيالية، ففي الصورة يظهر أثر

الممدوح بقوة فعله كما صنع المتنبي مع ممدوحه تماماً.

وهذا بيت آخر يشهد هذا الأثر ومدى الإعجاب والقدرة الفنية في

الوقت نفسه، يقول ابن دراج:

رَكِمَ عَجَزَتِ عَنَّا ذَوَاتُ قِوَامِ

لَعَجَنَّا بِعُجُوجِ مَا لَهْنُ قِوَامِ

ويقول المتنبي:

أَتَوَكَّ يَحْمِرُونَ الْحَدِيدَ كَأَنَّمَا

سَسَرُوا بِحِيَادِ مَا لَهْنُ قِوَامِ

وإضافة إلى اقتباس التركيب نفسه:

(ما لهن قوام)

للتعبير عن ما حلّ بالنياق من تعب وإرهاق حتى أبدئوها بالسفن التي لا قوائم لها فالرحلة مضمّنة شاقة استخدم فيها أكثر من وسيلة، فإن المعنى عند المتنبي يدل على تعب الخيول لكثرة ما غطاها من العدد الحربية حتى بدت ولا قوائم لها ولكن جياد سيف الدولة أشدّ تحملاً من نياق ابن دراج التي لم تستطع مواصلة المسير وإن أجد لهذا تفسيراً قد يكون لصالح ابن دراج، فنقول إن شاعرنا أراد توضيح معاناته وما لاقاه في سبيل الوصول إلى ممدوحه، والغرض من ذلك واضح معلوم. وقد استخدم من الألفاظ ما يناسب المقام فذكر العوج للسفينة مثلاً ذكر المتنبي السير للجياد كما استخدم ابن دراج التركيب نفسه على المستوى النحوي في الشطر الثاني.

الفعل الماضي + الجار والمجرور

فعبنا بعوج

سروا بجياد

كذلك تحمل الصورة كناية رائعة استطاع ابن دراج أن يستفيد منها فأجاد وأثبت قدرة فنية لا تقل عن قدرة المتنبي.

وله في استكمال وصف السفن التي تحملها إلى ممدوحه يقول ابن دراج:

جأجى غريان تطير لنا بها

على مثل أطواد الفياثي نعائم

لها من أحاصير الشمال إذا هوت

خواف ومن عصف الجنوب قوادم

وهذه الصورة متناصة مع قول المتنبي:

ضمت جناحيهم على القلب ضمة

تموت الخوافي تحتها والقوادم

وإذا كان المتنبي استعار الجناحين وما فيهما من أنواع الريش الخوافي والقوادم معبراً بهما عن ميمنة الجيش وميسرته ومن هم في المقدمة ومن هم في المؤخرة فإنه بذلك يصور قوة سيف الدولة الذي استطاع غلبتهم وإهلاكهم جميعاً، وكذلك استخدم ابن دراج الخوافي والقوادم مصوراً بها سرعة طائر النعام وأن خوافيها أيضاً قوية عاصفة عصف رياح الجنوب، وأن هذه النعام ما هي إلا تعبير عن سرعة سير السفينة وكأنها تطير بصدور غربان أو أنها طائر النعام الذي يحير بسرعة في الصحراء ويعلو ويهبط بين رمالها، وقد شبهها بالغربان ذات الصدور المحدودة لأنها تشق البحر شقاً كما تشق الغربان بصدورها الهواء أو النعام الذي يعلو ويهبط كذلك السفينة بين أمواج البحر وفي ذلك ما يصور المعاناة والتعرض للأخطار.

إن وعورة الرحلة في الصحراء ثم البحر وما حفاً بها من مخاطر صورت ما في نفسه من خوف المجهول الذي ينتظره فهل سيجد ما يكافئ هذا من جود وعطاء؟

لكن لنا تحفظ على استعارة الغربان للتعبير عن سرعة السفينة، فطائر الغراب من الطيور التي تشاءم منها العرب وأراها لا تصلح لمقام المدح.

ولنا وقفة أخرى عند صور ابن دراج:

ولا عدم الإشراك أنك ظافر

ولا عدم الإسلام أنك سالم

يقول المتنبي:

هنيئاً لضرب الهام والمجد والعلل

وراجيك والإسلام أنك سالم

وبيت ابن دراج هو امتداد لمجموعة من الأدعية التي نخص بها المدوح وهي في مجملها إظهار للاقتدار على بنى التقابل وفيها تكرار للصياغات بصورة أثقلت كاهلها مع ما تحمله من تكثيف للنغم الداخلي وسنعود لهذا في موضعه. لقد امتدح ابن دراج المنصور منذر بن يحيى المضامين نفسها التي امتدح بها المتنبي سيف الدولة، فهذا هو يقول:

ولا زال للسيف الحنيفي قائم

رأيت به في طاعة الله قائم

وهو متأثر فيه بقول المتنبي:

ألا أيها السيف الذي ليس مغمداً

ولا فيه مرتاب ولا عنه عاصم

فسيف المنصور قائم في وجه أعداء الإسلام والمنصور مدافع به عن وجوده وإقامة حدوده، على أن بيت المتنبي حمل من قوة التركيب والبعد عن التكلف ما جعله فائقاً على بيت ابن دراج، فقد استهل المتنبي بيته به (ألا أيها) مع ما توحى به من تفخيم وتعظيم لسيف الدولة ثم أكد المعنى بعطف أسلوب النفسي وتكراره (ولا فيه - ولا فيه) مع استخدام اسم الفاعل للدلالة على الاقتدار والاستمرار في هذا الاقتدار.

ونحن الآن أمام البيت الأخير الذي نلمس فيه هذا التأثير الواضح لخيال المتنبي وتصاويره في نص ابن دراج الذي يقول:

جهاد على الكفار بالنصر مُقدم

ووجه على الإسلام بالفتح قادم

وهذا بيت المتنبي الذي يحمل الصورة:

بضرب أتى الهامات والنصر غائب

وصار إلى اللبّات والنصر قادم

ربيت ابن دراج هو خاتمة المعارضة كرر فيه بعض ألفاظ البيت الثالث قبل الأخير ثم كرر صيغة اسم الفاعل (مقدم - قادم) ولو أن الأول من الفعل المتعدي بالهمزة والثاني من الثلاثي فهما من مادة واحدة وأرى أن هذا التكرار في عديد من الأبيات لم يكن في كفة ابن دراج، إن تنوع الصياغة من شأنه إثراء الأسلوب مما يدن على قوة الأداء، ولننظر إلى بنية بيت المتنبي القائمة على التقابل،

بضرب أتى الهامات والنصر غائب
وصار إلى اللبات والنصر قادم

وكما رأينا فإن ابن دراج تأثر بصور المتنبي وأجاد كثيراً إلا أنه لم يتبع الصورة على مستوى كلّي بل كان يقتطف منها اقتطافاً ويرطف منها ما يراه مناسباً لأغراضه المختلفة، ولا يعني هذا أن صور ابن دراج جاءت جزئية مفروطة العقيد، بل إنها تميزت بالامتداد حينما تغزل ووصف اللقاء، وحينما وصف رحلته إلى الممدوح، كذلك حين فخر به.

وكما هو واضح غلبة الصنعة على شعر ابن دراج مما دعا د/ دعدور في دراسته لصور ابن دراج الفنية إلى وصفه بشاعر الصنعة والذي أدى بإبن دراج إلى إطلاق حكم عليه يفيد ضعف أشعاره التي قالها ارتجالاً دون تنقيح، وما يؤكد أن الصنعة غلبت على ابن دراج، وأنه لم يكن يصدر عن طبع خالص أن شعره الذي قاله ارتجالاً دون صنعة أو تنقيح وتثقيف جاء ضعيفاً بالمقارنة بشعره الذي تأنق وتأنى فيه، والشاعر نفسه أدرك هذا الجانب: فكان يرفض أن يقول الشعر ارتجالاً^(١)

(١) اشرف دعدور، الصورة الفنية في شعر ابن دراج القسطلبي الأندلسي، مكتبة نهضة الشرق - القاهرة، ١٩٩٤م: ٩٨.

وانسمت القصيدة بالوحدة العضوية التي كفلت لها القوة والرصانة، كما انصفت بذلك قصيدة المتنبي، والتي يؤكد لها أساذنا الدكتور/ العثماني في مفهومه عن الوحدة العضوية في قصيدة المتنبي والتي يذكر بعض أسبابها:
«ومن العوامل التي جعلت من قصيدة المتنبي وحدة عضوية:
أولاً: الانفعال الفريد الأصيل:

لا يصدر المتنبي في ٩٠٪ من قصائده إلا عن انفعال فريد أصيل.
ثانياً: عاطفة المتنبي مركز لا تكاد تلوح كاذبة، وهذا ما ساعد المتنبي ومعاره ولغته وصياغته برغم ما فيها من صنعة شعرية بارزة، ولكنها اختفت وراء عاطفة وانفعال أصيلين، فما يشغلني وأنا أسمع:
على قدر أهل العزم

لا يشغلني التقسيم وإنما المعنى الأصيل قبل العلاقات الصوتية، وهذا بخلاف أبي تمام، وهو ما يجعل صنعة المتنبي تختفي ولا تكاد تبين، لأنه شاعر أصيل قوي
هذان عنصران أساسيان في التجديد في قصيدة المتنبي.

ثالثاً: الإيقاع واللغة:

حيث إن استغلال أصوات اللغة استغلالاً حياً وعميقاً بحيث تكون الموسيقى جزء من الإحساس الواحد من البداية إلى النهاية^(١)
وإذا كانت معارضة ابن دراج تلاقت في بعض المعاني مع القصيدة المعارضة مثل مضامين المدح كتتحقيق النصر والمآثر العظيمة وأن هذه الانتصارات لم يكن الغرض منها إحراز مكاسب شخصية إنما هي لخدمة ورفعة الإسلام، كذلك أصالة النسب والشهرة والإعجاب على مستوى العرب

^(١) ضمن محاضرة ألقاها د. العثماني بإحدى قصور الثقافة في الإسكندرية، ٢٠٠٠م، غير منشورة.

والعجم، كذلك شجاعة الممدوح واقتداره وغلبته على عدوه، ووصف الجيش
والمنازلة.

وإذا طالت عارضة ابن دراج فإنها لتشمل أغراضاً متعددة لم يكن لها
مكان في قصيدة المتنبي وقد سبق تحليل هذا ومن هذه الأغراض الغزل،
وصف الطبيعة، وصف الرحلة إلى الممدوح والدعاء له.

المستوى البديعي:

ونستطيع أن نسلم هذه المعارضة بظاهرة لم نجد لها كبير وجود في قصيدة
أبي الطيب، وهي وإن كانت تميز المعارضة، إلا أنها تؤدي إلى إضعاف التركيب
والمثل في بعض الأحيان والشعور بالتكلف، تلك هي ظاهرة استخدام الجناس
وتكرار الصياغات في آن واحد، وهذه ليست ميزة في قصيدة ابن دراج وإنما هي
سمة من سمات كل قصائده وهي سمة تمثل عيباً؛ فقد التفت إلى ذلك الدكتور
إحسان عباس فقال: «إن قصائد ابن دراج ليس فيها ذروة أو ذرى ينتقل بها
القارئ من المستوى العام إلى ثيج الموجة العالي كما يفعل المتنبي حين ينتقل مثلاً
من المدح إلى الحكمة، وإنما هي موجة واحدة هادئة من أول القصيدة إلى آخرها،
وسر ذلك فيما اعتقد أن ابن دراج لم يكن يتصور قصيدته تصوراً عاماً، وإنما
كان يرسم حدودها التفصيلية كأنه يكتب رسالة»^(١)

كما أشار د. علي الغريب إلى ذلك أيضاً فقال: «يمكن أن نمثل لصحة
هذا الرأي بقصائده الثلاث في السفارات الدبلوماسية بينه وبين الممالك
المسيحية». وشاهد آخر يؤكد هذا الرأي وهو ثلاث قصائد نظمها ابن دراج في
غزوة المنصور ابن أبي عامر إلى شنت بائب Santiago وهي:

^(١) تاريخ الأدب الأندلسي عصر ميادة قرطبة: ٢٤١.

اليوم أنكص إبليس على عقبه مبرءاً سبب الغادين من سعيه
وقصيدته:

لك البشرى ودمت قريب حين بشأوى كوكبيبك الثاقبين
والثالثة:

هو البدر في فلك الملك دارا فما غسق الخطب إلا أنارا
أقول في هذه القصائد ما يدل دلالة واضحة على عشق ابن درّاج لرسم
حدود القصيدة وكأنها رسالة، حيث إنه يمضي في نفس متتابع بفصل دقائق
الأشياء ومن ثم لا يترك للمتلقى فرصة لإعمال خياله،^(١)
وسنضرب على ذلك الأمثلة من القصيدة:

- وما صرع / القنلى / كمينه / صارم
ولا كلم / الجرحى / كصدغية / كالم
- أما في حشاه / من جواى / مخايل
أما في ذراه / من جفوني / مياسم
- لقد برّحت / منه ضلوع / خوافت
وقد صرّحت / منه دموع / سواجم
- ويرجع / روح النفس / ما أنا ناشق
ويحبر / صدع القلب / ما أنا لازم
- وفي كبدى / حرّ / من الشوق / لاعم
وفي عضدي / غصن / من البان / ناعم
- يضرّمها / أمثالهن / كستائب
يقدمها / أشباههن / عزائم

^(١) د. علي الغريب، دراسات في الشعر الأندلسي، طبعة دار الأصدقاء بالمنصورة، ٢٠٠٢م: ٧٣-٧٤.

- أمسّتها / للمهتدين / كواكب
- واعلامها / للمسلمين / معالم
- وفي كبد الطاغوت / منها صواريخ
- وفي فقر الشيطان / منها قواصم
- قطعن بهن / الليل والليل / جامد
- وخضعت بهن / الآل والآل / جاحم
- ومن ذلك المكرور على مستوى البيتين:
- وما عبّرت عنه جسوم نواحل
- وما حسرت عنه وجوه مواهم
- وما كتبت في واضحات وجوهنا
- إليك الدياجي والرياح السّمام
- فلا رجعت عنك الأمانى حسيرة
- ولا فزعت منك لديك التمام
- ولا اختمت عنك الليالي سريرة
- ولا فضت الأيام ما أنت خاتم
- ولا نظم الأعداء ما أنت نائر
- ولا نشر الأعداء ما أنت ناظم
- ولا عدم الإشرار أنك ظافر
- ولا عدم الإسلام أنك سمام
- ومنها ما هو تكرار الأشطر الأولى في تقسيم الصياغات:
- وعودتها / طعم السباع / فأشغقت
- وكلفتها / زرق الذئاب / فأحشمت
- ومئيتها / نفس ابن شنج / فأسمحت

وإذا ما الثقلنا بعض هذا التكرار في قصيدة المتنبي فإننا لا يمكن أن نعدّه ظاهرة ولا يستقص عليه لما فيه من تنوع الضمائر وحروف الجر ونوع المشتق وصياغته ولنقرأ أبيات أبي الطيب لتعرف هذا فيها:

- وقد حاكموها والمنايا حواكم

فما مات مظلوم ولا عاش ظالم

- لك الحمد في الدر الذي لي لفظه

فإنك معطيه وإنني ناظم

- وإنني لشعدو بي عطايك في الرغى

فلا أنا مذموم ولا أنت نادم

- ألا أيها السيف الذي ليس مغعداً

ولا فيه مروتاب ولا منه عاصم

وإن كان التكرار للمقاطع للنفي أو للإثبات فنرى فيه تقسيماً وتنوعاً جميلاً، هذا على قلته بالقياس لما ورد في المعارضة.

الأنثى في القصيدة:

وفي كل من القصيدتين تظهر شخصية ناظمها فلا ينسى الإشادة بذاته، فتبدو شخصية ابن دراج واضحة كما اتضحَت شخصية أبي الطيب الذي اشتهر بالاعتداد بنفسه وعدم الاسترسال في المدح لاسيما شخصه كما كان المعتاد من الشعراء، وسنحاول أن نلمس هذه الجوانب من شخصية ابن دراج الذي يقول:

وما لي لا أبلي بذكرك في البرى

بلاء تهاده القرون النواجم

وأطلعنسه شمساً على كل أمة

يكذب فيها عن منا الشمس زاعم

فيحسدني فيك العمراق وشامه

وإياك في عبد شمس وهاشم

وتبدو هنا شخصية ابن دراج الرائق بقيمة شعره ودوره الكبير في نشر
محامد ومدوحه والإعلاء من قدره على مر الأزمان.

كذلك تبدو ملامح شخصية أبي الطيب في قوله:

لك الحمد في الدر الذي لي لفظه

فإنك معطيه وإنني ناظم

وإنني لتعذر بي عطاياك في الوغى

فلا أنا مذموم ولا أنت نادم

هكذا يتناسب المتنبي المكانة مع مدوحه وهو شخص لا يجاهر بطلب
العطاء وترى ابن دراج وقد رزى بذلك ثورية تكاد تبين لكثرة ما ألح في وصف
الرحلة والتذكير بأبنائه الذين ينتظرون امتباح الممدوح، مع إن هذه الفترة من
حياة ابن دراج في ظل اتصاله بالمنذر التجيبي تعد من الفترات التي «أتيح له فيها
شيء من اليسار والثروة في خلال إقامته بسرقسطة»^(١)

ولنطالع مواربته في طلب العطاء:

نحست إذن سمى إليك وهجرتي

وما حملت مني إليك المناسم

وبين ضلوعي بضع عشرة مهجة

ظمء إلى جدوى يديك حوائم

(١) مقدمة ديوان ابن دراج: ٧٥.

إلى أن يقول:

أصود بقرع الموج في جنسباتها

إليك بنا أن يقرع السن نادم

وما عبرت عنه جسم نواحل

وما حُثرت عنه رجوه مساوهم

وما كتبت في واضحات وجوهنا

إليك الدباجي والرياح السمام

فلا رجعت عنك الأمانى حسيرة

ولا فزعت بنا لذتك تماهم

وشخصية ابن دراج لم تظهر معتدة رفيعة المنزلة الأدبية فحسب، إنما شخصية رجل متحمل مسئولية أسرة كبيرة والتي من أجلها تقدم بهذه الأبيات في وصف ما عليه أولاده من الضعف والهزال حتى إننا عندما نقرأ حديثه عنهم قد يختلط علينا الأمر أهل بصفهم أم يصف النياق وما ألم بها من طول السفر ووعورة الرحلة، انظر إليه كيف يقول:

وبين ضلوعي بضع عشرة مهجة

ظماء إلى جدوى يدريك حوائم

ثلث الليالي لحمها ودماءها

وطعم الليالي عتدهن علاقم

فهم مهج صغيرة تارة، وتارة أخرى طيور ظامئة تحوم حول مورد الماء والمصدر هو ذلك المورد الذي سيروي ظمأهم، فكان ابن دراج يستحث مهدوحه على القيام بدوره الإنساني تجاه هؤلاء الصغار، ثم هو يصورهم وكأنهم وقعوا فريسة لليالي تأكل لحومهم وتمص دماءهم، فأصبحت الليالي مرة الطعم

فلا هناء ولا سعادة فيها، ثم تمتد الصورة لوصف ما يلاقيه هؤلاء الأبناء من
أجل الوصول إليه أو ما تلاقيه النوق.
قطعت بهن الليل والليل جامد

ونخضت بهن الال والال جاحم

إذا ملأ الهول الحميت صدورهما

تحرك من ذكراك فيها ثنائم

وهذا التصوير للرحلة وطول معاناتها وأخطارها وأهوالها من الأساليب
التي يلجأ إليها ابن دراج في معارضته ولم يلجأ المتنبي إلى مثل هذا.
كما ظهرت شخصية ابن دراج الواعية بالأحداث العظيمة في مجتمعه
فهو الشاعر المؤدي دوره إزاءها من خلال مدحه للخلفاء والأمراء الذين
يخوضون الحروب ويحززون الانتصارات في سبيل رفعة أوطانهم وإعلاء شأن
دينهم الحنيف، ثم إن ابن دراج يعرف مكانته وشأن شعره الذي يسجل هذه
الأجداد ويعلى من شأن الممدوح ويخلده على مر الزمان وينشر مآثره ومناقبه.

الموروث التراثي:

كما تظهر شخصيته الجادة المثقفة ثقافة دينية واسعة فيقع على موروثه
الديني يختار منه ما يناسبه فيرصع به قصائده وهي ميزة من ميزات الشعر
الأندلسي والتي تتمثل في الاقتباس والتلميح والإشارة إلى القصص القرآني،
ولناخذ أمثلة على هذا التميز الذي لم نلمع له أثراً في قصيدة أبي الطيب والتي
نعد مما تفوق به ابن دراج في هذه المعارضة.

انظر إليه يتناص مع قصة موسى عليه السلام في تصويره لهزيمة ابن

شنجة:

مرجت عليه لُجْ بحرين يلتقى

على نفسه ثيابه المتلاطم

وقد تأثر فيه بقول رب العزة والجلال:

﴿مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ﴾^(١)

وفي تفسير الآية يقول ابن كثير «قال ابن عباس أي أرسلهما وقوله يلتقيان قال ابن زيد أي منعهما أن يلتقيا بما جعل بينهما من البرزخ الحاجز الفاصل بينهما، والمراد بقوله البحرين المالح والخلوة»^(٢)

لكن ابن دراج هنا خرج باللفظ إلى معنى الالتقاء والإغراق، فلقد أرسل منذر التجيبي جيوثته على ابن شنج من كل ناحية وبكل نوع من السلاح فالتقت جميعها عليه متلاطمة كتلاطم الموج بين بحرين مختلفين. ثم تركه وقد هلك كما يصف ذلك بقوله.

وغادر ما بين طودين أطبنا

حترفاً تصادى نفسه وتصادم

وقد تأثر في هذا بما حل بفرعون من الهلاك فاستعار الصورة ليعبر بها عما حل بابن شنج، يقول الله تعالى: ﴿فَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ مُوسَىٰ أَنْ أَضْرِبْ بِعَصَاكَ الْبَحْرَ ۖ فَانْفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ ۚ وَأَزَلْنَا تَمَّ الْآخَرِينَ﴾^(٣)

ويفسرها ابن كثير قائلًا: «فانفلق فكان كل فرق كالطود العظيم أي كالجبل الكبير» وأجينا موسى ومن معه أجمعين ثم أغرقنا الآخرين أي أجيننا

^(١) سورة الرحمن: آية: ١٩.

^(٢) تفسير القرآن العظيم. ١/ ٢٧١ وما بعدها.

^(٣) سورة الشعراء: الآيات: ٦٣ زل ٦٦

موسى وبني إسرائيل ومن اتبعهم على دينهم فلم يهلك منهم أحد، وأغرق فرعون وجنوده ولم يبق منهم رجل إلا هلك^(١١) كذلك استدعى ابن دراج قصة موسى وضرب البحر بعصاه في أكثر من موضع بما فيها من معجزة تدل على قدرة خارقة لا تتأتى لأي بشر، وهذا ما أراد نسبته للممدوح، بقول ابن دراج.

سرت من عصا موسى إليه قرابة

فقطب بفلسق البحر والصخر عالم

فالمنصور يحى يستطيع أن ينجو بجيشه وأن يسير به بين أهوال البحار فيطرعها وتكون لمجاة له ومماتاً وهلاكاً لأعدائه بإذن الله، فالله مؤيده بنصره ومطسوع له ما لا يؤتیه غيره. ولنقرأ ما جاء به ابن كثير: «وقد ذكر غير واحد من المفسرين أنهم (موسى ومن معه) وقفوا لا يدرون ما يصنعون وجعل يوشع بن نون أو مؤمن آل فرعون يقول لموسى عليه السلام. يا بني الله ههنا أمرك ربك أن تسير؟ فيقول: نعم. فاقترب فرعون وجنوده ولم يبق إلا القليل فعند ذلك أمر الله نبيه موسى عليه السلام أن يضرب بعصاه البحر فضربه وقال انفلق بإذن الله وقال قتادة أوحى الله تلك الليلة إلى البحر أن إذا ضربك موسى بعصاه فاسمع له وأطع فبات البحر تلك الليلة وله اضطراب ولا يدري من أي جانب يضربه موسى فلما انتهى إليه موسى قال له فتاه يوشع بن نون يا نبي الله أين أمرك ربك عز وجل؟ قال أمرني أن أضرب البحر قال فاضربه، وقال محمد بن إسحق: أوحى الله -فيما ذكر لي- إلى البحر أن إذا ضربك موسى بعصاه فانفلق له، قال: فبات البحر يضطرب ويضرب بعضه بعضاً فرقاً

^(١١) تفسير القرآن العظيم: ٣ / ٣٣٦ وما بعدها.

من الله تعالى وانتظاراً لما أمره الله، وأوحى الله إلى موسى (أن اضرب بعصاك البحر) فضربه بها ففيها سلطان الله الذي أعطاه فانفلق^(١)

ونرى ابن دراج وقد أولع بالقصص القرآني والقصة في هذا البيت هي قصة يونس عليه السلام.

يقول ابن دراج.

وشاهد لقم الحوت يونس فاقتدى

فغادر ومبار وهو للسفر لاقم

قال تعالى: ﴿وَإِنَّ يُونُسَ لَمِنَ الْمُرْسَلِينَ﴾ إِذْ أَبَقَ إِلَى الْفُلِ الْمَشْحُونِ

﴿فَسَاهَمَ فَكَانَ مِنَ الْمُدْحَضِينَ﴾ فَالْتَقَمَهُ الْحُوتُ وَهُوَ مُلِيمٌ ﴿فَلَوْلَا أَنَّهُ

كَانَ مِنَ الْمُسَبِّحِينَ﴾ لَلَبَّثَ فِي بَطْنِهِ إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ ﴿فَتَبَذْنَاهُ بِالْعَرَاءِ

وَهُوَ سَقِيمٌ ﴿وَأَنْبَتْنَا عَلَيْهِ شَجَرَةً مِنْ يَقْطِينٍ﴾ وَأَرْسَلْنَاهُ إِلَى مِائَةِ أَلْفٍ أَوْ

يَزِيدُونَ ﴿فَنَامُوا فَمَتَّعْنَاهُمْ إِلَى حِينٍ﴾^(٢)

ولن نخوض في تفسير القصة بأسرها إنما نكتفي بلقم الحوت يونس،

يذكر ابن كثير في تفسيره: «وذلك أن السفينة تلعبت بها الأمواج من كل جانب

وأشرفوا على الغرق فساهموا على من تقع عليه القرعة يلقي في البحر لتخف

بهم السفينة فوقع القرعة على نبي الله يونس عليه الصلاة والسلام ثلاث

مرات وهم يضمنون به أن يلقي من بينهم فتجرد من ثيابه ليلقي نفسه وهم يابون

عليه ذلك، وأمر الله تعالى حوتاً من البحر الأخضر أن يشق البحار وأن يلتقم

(١) تفسير القرآن العظيم: ٣ / ٢٣٦.

(٢) سورة الصافات: الآيات ١٣٩ إلى ١٤٨.

يونس عليه السلام فلا يهشم له لحماً ولا يكسر له عظماً فجاء ذلك الحوت وألقى يونس عليه السلام نفسه فالتقمه الحوت وذهب به فطاف البحار كلها، ولما استقر يونس في بطن الحوت حسب أنه قد مات ثم حرك رأسه ورجليه وأطرافه فإذا هو حيٌّ فقام فصلى في بطن الحوت وكان من جملة دعائه يا رب اتخذت لك مسجداً في موضع لم يبلغه أحد من الناس، واختلفوا في مقدار ما لبث في بطن الحوت فقيل ثلاثة أيام قاله قتادة، وقيل سبعة قاله جعفر الصادق رضي الله عنه، وقيل أربعين يوماً قاله أبو مالك، وقال مجاهد عن الشعبي: التقمه ضحاً ولفظه عشية^(١)

ويستلهم ابن دراج من هذه القصة القدرة الفائقة على اجتياز البحار كلها وما فيها من أخطار وأموال في وقت وجيز سريع فهو يصور الممدوح كأنه حوت يونس في سرعته وخوضه البحار كلها ولا يزال أثر القصة واضحاً في البيت الذي يليه:

أعوذ بقرع الموج في جنبانها

إليك بنا أن يقرع السن نادم

لكنه في هذا البيت يتحدث عن نفسه في تلك الرحلة التي يخوضها من أجل العطايا، فلقد قدم ابن دراج ما يؤهله لنيل الجائزة وأنه لن يندم على ما قدم من تحمل في سبيل الممدوح. يُطل علينا تفسير ابن كثير بالعلاقة التي يمكن عقدها بين القصتين: «إن يونس النبي عليه الصلاة والسلام حين بدا له أن يدعو بهذه الكلمات وهو في بطن الحوت فقال اللهم لا إله إلا أنت سبحانك إني كنت من الظالمين، فأقبلت الدعوة نحن بالعرش، قالت الملائكة يا رب هذا صوت ضعيف معروف من بلاد بعيدة غريبة فقال الله تعالى أما تعرفون ذلك؟

^(١) تفسير القرآن العظيم: ٤/ ٢٠، ٢١.

قالوا يا رب ومن هو؟ قال عز وجل عبدي يونس قالوا عبدك يونس الذي لم يزل يرفع له عمل متقبل ودعوة مستجابة؟ قالوا يا رب أولا ترحم ما كان يصنع في الرخاء فتنجيه من البلاء؟ قال بنى فأمر الحوت فطرحه بالعراء فأخبرني ابن قسيط وأنا أحدثه هذا الحديث أنه سمع أبا هريرة رضي الله عنه يقول: طرح بالعراء وأنبت الله عز وجل عليه اليقطينة قلنا يا أبا هريرة وما اليقطينة؟ قال شجرة الدُّبَاء واليقطين هو القرع... وذكر بعضهم في القرع فوائد منها سرعة نباته وتظليل ورقه لكبره ونعومته وأنه لا يقربها الذباب وجودة تغذية ثمره، وأنه يؤكل نيئاً ومطبوخاً وقشره أيضاً^(١)

إن الاستعاذة في مستهل البيت (أعوذ) ترمز إلى ذلك الدعاء الذي نادى يونس به ربه فألجأه وأحسن له الجزاء كما جاء في القصة على لسان الملائكة وكذلك ابن دراج لقد قدّم من العمل ما يدعو الممدوح إلى عطاائه وإثابته على ما قدّم، ثم تتلاقى النبئة المذكورة مع ما يريد ابن دراج من عطاء وفير كثير فشجرة الدُّبَاء (اليقطين) ظلها واسع مديد وورقها ناعم وفوائدها جمّة عديدة، وهذا ما أراد الشاعر من ممدوحه فهو لا يريد أي عطاء إنما عطاء له هذه الصفات بما يتناسب وحجم المخاطر التي تعرض لها أثناء رحلته ثم يوفي له جزاء تعظيمه وذكره له في أشعاره وتخليده لمآثره.

وفي قوله:

وما عبّرت عنه جسوم نواحل

وما حسرت عنه وجوه سواهم

وما كتبت في واضحات وجوعنا

إليك الدياجي والرياح السمائم

(١) تفسير القرآن العظيم: ٤ / ٢١، ٢٢.

فلا رجعت عنك الأمانى حسيرة

ولا نزعمت منا لديك التمام

في هذه الأبيات ما يصور ما جاء في قصة يونس في قوله تعالى: ﴿فَنَبَذْنَاهُ

بِالْعُرَاءِ وَهُوَ سَقِيمٌ﴾ فبعد هذه الرحلة المضنية فليس إلا السقم والهزال.

لقد أحسن ابن دراج اختيار القصصة التي تتناسب وحالته، ووظفها للتعبير عن الأحداث التي يمر بها فنبى الله يونس عليه السلام لم يجد سبيلاً لنجاة السفينة ومن بها إلا أن يلقي بنفسه في البحر ويواجه أخطاره وهلاكه، كذلك ابن دراج لم يجد بداً من الخروج من حالة الفقر التي عليها أسرته ولكي ينجي هذه الأسرة لم يجد بداً من أن يلقي بنفسه في أخطار الرحلة ومهالكها، وما تلك الأدعية وذلك التضرع الذي أنهى به القصيدة إلا دعاء يونس ربه حتى أنقذه من المهالك، وما حالة الهزال والإعياء التي ألمت به لشدة ما لاقى في رحلته إلا ما آل إليه يونس من السقم بعد أن نبذ بالعراء، وما طلب العطاء بهذه الصفة إلا شجرة اليقطين التي أنبتها الله على يونس لتخرجه من الضعف إلى الصحة أو من الفقر إلى الغنى في أمانى ابن دراج.

وفي موضع آخر من المعارضة يظهر أثر القرآن الكريم أسلوباً:

فمُلِكْتَ تاج الملك تاج مملكه

لتاجيها تعنو الملوك الخضارم

يقول الله تعالى: ﴿وَعَنَتِ الْوُجُوهُ لِلْحَيِّ الْقَيُّومِ^ط وَقَدْ حَاسِبَ مَن حَمَلَ

ظُلُمًا^(١)

(١) سورة طه: الآية: ١١١.

ويقول ابن كثير في تفسير الآية الكريمة: **أَقَالَ** ابن عباس وغير واحد: خضعت وذلت واستسلمت الخلائق لجبارها الحي الذي لا يموت، القيوم الذي لا ينام وهو قيم على كل شيء يديره ويحفظه فهو الكامل في نفسه الذي كل شيء فقير إليه لا قوام له إلا به^(١).

أراد ابن دراج إصفاء الهيبة والجلال على هذا الصهر الذي عقده محدوحه منذر ابن يحيى بين ابن قومن برشلونة (ونجار) وابنة قومن قشتالة (شاخبة) فإذا كان منذر هو راعي هذا الصهر فقد ألقى عليه سطوة وسلطاناً فوق ما له وهو ما أراده بقوله: **(فَمُلُكْتُ تَاجَ الْمَلِكِ تَاجَ مَلِكَةٍ)**.

وجعل هذا التاج الذي قام بتتويجه لهذه الزيجة تاجاً من السلطان ما تخضع وتذل له تيجان الملوك المخضومة العريقة ومن أجل إبراز هذا المعنى استعان ابن دراج بهذا السياق القرآني المعبر عن الخضوع التام وأنه ليس ثمة من يرفع رأسه في حضرته والله المثل الأعلى.

إن الموروث الديني يعد ظاهرة من ظواهر شعر ابن دراج والذي تميزت بها معارضته فلا أثر لهذا في قصيدة المتني ويعد من دعائم تفوقه الأساسية وتسئمه ذرا الشعر الأندلسي ووصوله إلى حد يوازن فيه بالمتني كواحد من أكبر شعراء الشرق. إن هذا التوجه في شعر ابن دراج يكشف عن وعي دقيق ودرس مجيد للقرآن الكريم وما حواه من قصص وظف منها ما أفاده وما أظهر قدراته على إيجاد الصلات والعلاقات الممكنة بين ما يريد من معاني وبين هذه القصص مما دلل على قدرة فنية رفيعة المستوى على استيعاب اللغة العربية وفهمها وتذوقها في أعلى مستوياتها.

(١) تفسير القرآن العظيم: ٣ / ١٦٦

ومما يلحظ في معارضة ابن دراج كثرة ذكره لأسماء بلاد العرب وأسماء
قبائلهم وجدودهم.

وقد أكد على ذلك د. أحمد هیکل حيث يقول: «وقد تمثل نضج الثقافة
التاريخية في شعر ابن دراج في كثرة إيراد أسماء القبائل والأعلام والأماكن
والمواقع ذات الصلة بالتاريخ، وكثيراً ما يتلاعب ابن دراج بهذه الأسماء
التاريخية فيشتق منها ويحانس بينها ويحتلب معانيها»^(١)

انظر له فيما يذكر:

وما المحدث فيه النجود تصبري

ولا أتهمت وجدي عليه التهام

وقوله:

بكل تحيي إليك انسابه

وإن أجبته تغلب والأراقم

وقوله:

تجللها جدك عمرو ونبج

وأعقبها عمك: كعب وحام

وقوله:

وختار بمناك العلية نسبة

وإن أسفرت يربوع عنها ودارم

وقوله:

وأذهلهم جدواك عن كل مفخر

وإن فخرت ذقل بها واللهازم

(١) د. أحمد هیکل: الأدب الأندلسي: ٣٢٦.

وقوله:

فيحسدني فيك العراق وشامه

ولياك في عبد شمس وهاشم

وليس بخاف ما يدعو الأندلسيين بصفة عامة إلى الإكثار من ذكر أسماء الأماكن والأعلام وليس يخص ابن دراج وحده، بل إلى هذا الحد نرى الأندلسيين مولعين بالمشرق العربي - أماكنه وقبائله وحكاياته - إنهم يحاولون أن يثبتوا لأنفسهم قبل أن يثبتوا للمشاركة مستوى ما وصلوا إليه من ثقافة وعلم ومهارة أدبية.

وليس بخاف أيضاً ما لهذه الاستدعاءات المكثفة لهذه الشخصيات التاريخية من أثر في إغناء النص الأدبي وإثرائه بقيم تاريخية تترسخ في الوعي الجمعي ويكون لها دور بارز في إحياء هذا الوعي بما يخزنه في ذاكرته فتقوم هناك علاقة تبادلية في هذا النص، وفي ذلك نورد رأياً للدكتور أحمد مجاهد الذي يقول:

«وقد يلجأ المبدع أحياناً إلى هذا المخزون ليستثمره في إغناء النص وشحنه بدفق إيجائي عميق، وعلى الرغم من اختلاف الكلمات فيما بينها من حيث طاقتها المخزونة في الذاكرة الجماعية، فإنه يمكن القول بأن هذه الطاقة تصل إلى قممها عند توظيف المبدع لأحد العناصر التراثية داخل بنية النص، نظراً لما تتمتع به هذه العناصر من نشاط حي في الوعي الجمعي»^(١)

ويتابع مجاهد رأيه قائلاً: «فاستدعاء المبدع للشخصيات التراثية يعتمد على إقامة جدل متوتر بين علاقات الغياب وعلاقات الحضور داخل النص، وفي ذاكرة المتلقي»^(٢)

(١) د. أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م: ٣٨٨.

(٢) نفسه: نفس الصفحة.

ابن زيدون يعارض المتنبي^(١)

هَلْ تُلْكَرُونَ غَرِيباً عَسَادُهُ شَجَنُ
يُخْفِي لَوَاعِجَهُ وَالشُّوقُ يَفْضَحُهُ
يَا وَيْلَسَاءُ، أَيْقَسَى لِي بِجَوَانِحِهِ
وَأَرْقَ الْعَيْنُ - وَالظُّلُمَاءُ عَاكِفَةٌ -
فَبِتُ أَشْكُو وَتَشْكُو فَرَقَ أَيْكَتِهَا
- مِنْ ذِكْرِكُمْ وَجَفَا أَجْفَانِهِ الْوَسَنُ؟
فَقَدْ كَسَاوَى - لَدَيْنِهِ - السُّرُ وَالْمَلَنُ
فَوَادُهُ، وَهُوَ بِالْأَطْلَالِ مُرْتَهَنُ؟
وَرَقَاءُ، قَدْ شَفَّهَا - إِذْ شَفَّنِي - حَزَنُ
وَبَاتَ يَهْفُو أَرْتِيحاً يَتَسْنَا الْعَصَنُ

* * *

يَا هَلْ أَجَالِسُ أَقْوَاماً أَحِبُّهُمْ؟
أَرَأَيْتُمْ تَحْفَظُونَ عَهْدَ لَا أَضِيعُهَا
إِنْ كَانَ عَادَكُمْ عَيْدٌ، فَرُبُّ لَتَى
وَأَفْسَرَدَتِ اللَّيَالِي مِنْ أَحِبَّتِهِ
(بِمِ السُّعْلُ؟ لَا أَهْلُ! وَلَا رَطْنُ!)

كُنَّا وَكَانُوا - عَلَى عَهْدٍ - فَقَدْ طَعَنُوا
إِنَّ الْكِرَامَ - بِحِفْظِ الْعَهْدِ - تُعْتَحَنُ
بِالشُّوقِ قَدْ عَادَهُ - مِنْ ذِكْرِكُمْ - حَزَنُ
فَبَاتَ يُنْشِدُهَا - بِمَا جَنَى السُّرْمَنُ
وَلَا تُدِيمُ! وَلَا كَأْسُ! وَلَا مَسْكَنُ!

^(١) دبران ابن زيدون، ١٦٢

قصيدة المتنبي^(١)

بِمِ السَّعْلُ؟ لَا أَهْلَ وَلَا وَطَنُ
 أُرِيدُ مَنْ زَمَنِي ذَا أَنْ يُبْلَغَنِي
 لَا ثَلَقَ دَهْرَكَ إِلَّا غَيْرَ مُكَرَّرِ
 فَمَا يُدِيمُ سُرُورَ مَا سُرِرْتَ بِهِ
 مِمَّا أَضَرَّ بِأَهْلِ الْعِشْقِ أَنَّهُمْ
 ثَقَنَى عِيُولَهُمْ دَمْعاً وَأَنْفُسُهُمْ
 تَحْمَلُوا حَمَلَتَكُمْ كُلُّ نَاجِسِيَةٍ
 مَا فِي هَوَادِجِكُمْ مِنْ مُهَجَّجِي عِيُوضٍ
 يَا مَنْ لَمِيتَ عَلَى بَعْدٍ بِمَجْلِسِهِ
 كَمْ قَدْ قُتِلَتْ وَكَمْ قَدْ مِتَّ عِنْدَكُمْ
 قَدْ كَانَ شَاهِدَ ذَنْبِي قَبْلَ قَوْلِهِمْ
 مَا كُلُّ مَا يَتَمَنَّى الْمَرْءُ يُدْرِكُهُ
 رَأَيْتُكُمْ لَا يَصْنُونَ الْعَرَضَ جَارَكُمْ
 جَزَاءُ كُلِّ قَرِيبٍ مِنْكُمْ ثَلَلٌ
 وَتَغَضُّبُونَ عَلَى مَنْ نَالَ رِفْدَكُمْ
 لَمَّا بَادَرَ الْهَجْرُ مَا بَيْنِي وَبَيْنَكُمْ
 تُحِبُّوا الرِّوَاثِمُ مِنْ بَعْدِ الرَّسِيمِ بِهَا
 إِنِّي أَصَاحِبُ حِلْمِي وَهُوَ بِي كَرَمٌ
 وَلَا أَلْسِمُ عَلَى مَا لَ أَذِلُّ بِهِ
 سَهَرْتُ بَعْدَ رَحِيلِي وَخَشْتُ لَكُمْ

وَلَا تُسْلِيهِمْ وَلَا كَأْسُ وَلَا مَسْكَنُ
 مَا لَيْسَ يَبْلُغُهُ مِنْ نَفْسِهِ الزَّمَنُ
 مَا دَامَ بِصَحْبٍ فِيهِ رُوحُكَ الْبَدَنُ
 وَلَا يَسُرُّهُ عَلَيْكَ الْفَاقِيتُ الْحَزَنُ
 هَوُوا وَمَا عَرَفُوا الدُّنْيَا وَمَا فُطِنُوا
 فِي إِثْرِ كُلِّ قَبِيحٍ وَجْهُهُ حَسَنُ
 فَكُلُّ بَيْنٍ عَلَى الْيَوْمِ مُؤْتَمَنُ
 إِنْ مِتُّ شَوْقاً، وَلَا فِيهَا لَهَا تَمَنُ
 كُلُّ بِمَا زَهَمَ السَّاهُونَ مُسْرَتَهُنَّ
 ثُمَّ انْتَفَضَتْ فَرَاثُ الْقَبْرِ وَالْكَفَنِ
 جَمَاعَةٌ ثُمَّ مَاتُوا قَبْلَ مَنْ دَقَّنُوا
 تُجَرِّي الرِّيحُ بِمَا لَا تُشْتَهِي السُّفْنُ
 وَلَا يَنْدُرُ عَلَى مَسْرَعَاتِكُمُ اللَّبَنُ
 وَحَظُّ كُلِّ مُجِيبٍ مِنْكُمْ ضَعْفُ
 حَتَّى يُعَاقِبَهُ التَّنَوُّيسُ وَالْمَنُ
 يَهْمَاءُ لِكَلْبٍ فِيهَا الْعَيْنُ وَالْأُذُنُ
 وَلَسَّالُ الْأَرْضِ عَنْ أَخْفَالِهَا اللَّفْنُ
 وَلَا أَصَاحِبُ حِلْمِي وَهُوَ بِي جَبْنُ
 وَلَا أَلُّ مَا عِرْضِي بِهِ دَرْنُ
 ثُمَّ اسْتَمَرُّ مَرِيرِي وَارْعَوِي الْوَسْنَ

وإنّ بليت سود مثل ودكم
أبلى الأجلة مهري عند غيركم
عند الهمام أبي المسك الذي فرقت
وإن تأخر عني بعض موهبي
هو الوفي ولكني ذكرت له

لإني بفراق مسئله قمن
وإذا العذر بالفسطاط والرمن
في جوده مضر الحمراء واليمن
فما تأخر أوالي ولا هين
سودة فهو يستلوهما ويمتنع

ترجمة ابن زيدون

١٠١٣ - ١٠٧٠ م

«هو أحمد عبد الله بن أحمد بن غالب بن زيد بن المخزومي وبنو مخزوم
بطن من لؤي بن غالب بن بطون قريش، كان والده من فقهاء قرطبة وأعلامها
المعدودين»^(١)

«ولد شاعرنا في أوائل سنة ٣٩٤ هـ أو آخر سنة ١٠١٣ م بالرصافة من
أرباض قرطبة»^(٢)

«المحدر الشاعر من أسرة كريمة مرموقة المكان»^(٣)

«وهلك بدار هجرته إشبيلية صدر رجب سنة ثلاث وستين، فدفن بها
مشهوداً مفقداً»^(٤)

وذكره ابن سعيد بقوله:

«زعيم الفئة القرطبية، ونشأة الدولة الجهورية»^(٥)

وأطرى عليه ابن بسام.

«كان أبو الوليد صاحب مثور ومنظوم، وخاتمة شعراء مخزوم، أحد من
جر الأيام جراً، وفات الأنام طراً، وصرف السلطان نفعا وضراً، ووسع البيان
نظماً ونثراً إلى أدب ليس للبحر تدفقه، ولا للبدر تألقه، وشعر ليس للمسحر
بيان، ولا للنجوم الزهر اقترانه، وحظ من النثر غريب الميانى، شعري الألفاظ
والمعاني»^(٦)

(١) مقدمة الديوان، شرح علي عبد العظيم: ٢٦.

(٢) نفسه: ٢٣.

(٣) نفسه: ٢٤.

(٤) اللخيرة: ق/١ م/١ ص ٣٣٦.

(٥) المغرب في حلى المغرب: ١/١ ص ٦٣.

(٦) اللخيرة: ق/١ م/١ ص ٣٣٦.

ابن زيدون والمتني في رحاب الدرس الأدبي

تطل علينا هذه المعارضة ضمن عدة مما عارض به ابن زيدون شاعر العرب الأكبر والتي ليست من الشهرة مثل غيرها على ما هي عليه من قصر بالقياس إلى ما سواها وبالقياس إلى القصيدة المعارضة فقد وقعت المعارضة في عشرة أبيات بينما تقع القصيدة المعارضة في خمسة وعشرين بيتاً كلاهما على بحر البسيط والتي تتسع تنجيلاته لتحمل مشاعر الأسى والاغتراب والألم، وهي عروض تامة مهبونة مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن، وهي تعبر بموسيقاها عن أصوات الأنين والرجاء والهتاف.

هيكل المعارضة:

تلاقت معارضة ابن زيدون بست من كلمات قافية المتني وهذه نسبة عالية فالمعارضة لها عشر كلمات قافية وهذه النسبة تكشف عن مدى التأثير وتقارب التجربة والحالة الشعرية.

وهذه الكلمات هي:

كلمة القافية	ترتيبها في المعارضة	في القصيدة المعارضة
مَكَنَّ	البيت الأخير	البيت الأول
الرُّسْنَ	البيت الأول	البيت العشرون
حَزَنُ	البيت الرابع	البيت الثالث
مُرْتَهَنُ	البيت الثالث	البيت التاسع
يُمْتَحَنُ	البيت السابع	البيت الأخير
الزمن	البيت التاسع	البيت الثاني

ومن اللافت للنظر أن ما استهل به المتنبي قصيدته هو ذاته الذي ختم به ابن زيدون معارضته ويرمز هذا الترتيب إلى تأصيل التأثير والتأكيد على الإعجاب ودقة الاختيار وأن هذا الاختيار معنى بذاته.

وكما نرى فإن تأثير ابن زيدون على المستوى البنائي اللفظي لم يقتصر على التناص مع الفاظ القافية إنما تجاوز ذلك إلى التناص باقتباس البيت الأخير برؤيته والذي يمثل مستهل قصيدة المتنبي وبؤرة الشعور عنده ومركز التجربة القاسية.

لقد أحسن ابن زيدون ختام معارضته بما أبدع به المتنبي استهلال قصيدته، وقد كان ابن زيدون بذلك شاعراً رائعاً من شعراء المعارضات إذ جعلنا نبدأ وننتهي بالشيء ذاته وكأنه عبر عن الحصار الذي وقع فيه فريسة لأحزانه وجعلنا معه داخل هذا السياج، فعشنا مع التجربة وتعايشناها.

إن التكرار المعنوي الذي حققه ابن زيدون بهذه الصلة بين المطلع والخاتمة.

المطلع:

هل تذكرون غريباً عاده شجن

-من ذكركم- وجفا أجفان الوسن

الخاتمة:

م العمل؟ لا أهل! ولا وطن!

ولا نديم! ولا كأس! ولا سكن!

هذا التكرار لمعنى الغربة وآلام الوحشة والوحدة حقق تماسكاً نصياً
قوي الإيجاء والشعور

حيث يأتي النص بخاتمة تذكر بمطلعه وذلك قد يكون بتكرار اللفظ
والمعنى المتحققين في مطلع النص، أو بتكرار المعنى دون اللفظ، أو بالإتيان
بجملة تفسر المطلع أو غير ذلك من العلاقات التي تبين التماسك بين مطلع
النص وخاتمته^(١)

إن البيت الأول في المعارضة يلخص مشكلة الشاعر الكبرى وهي أنه
أصبح منسياً في غربته والتي يقابلها بدوام تذكره لأحبابه، إنه يقع من البداية بين
ضدين صورتين متقابلتين وستعرض لهذا بالتفصيل حين يأتي الحديث عن
البناء الأسلوبى للمعارضة.

نقول إن هذا الإحساس بهذه الدرجة من التعقيد المتقابل وجد شريكاً
له في قصيدة المشنبي التي حملت هذا القاسم المشترك من الإحساس بالوحشة
والغربة والظلم والألم إزاء متقابلات أوقعه فيها دهره.

فثمة مشاعر ومواقف تلاقى فيها الشعاران، أو نستطيع القول بأن
صاحب المعارضة وجد فيما يعارضه ما نزعته إليه نفسه قبل التفكير في عملية
المعارضة ذاتها، فتلاقت المواقف والأفكار والوجدانيات.

فابن زيدون وجد من يتلاقى معه الإحساس بالغربة ومشقة البعد عن
الوطن والأهل والصحبة والأحبة فأناره هذا وأعجبه إعجاب الحزين بما يزيد
حزنه وجذبه المجذاب الملتاع بما يثير التياحه أقوى وأقوى.

ويسوقنا هذا للحديث عن أنواع الأعمال الفنية والتي يقسمها في ذلك
د. سوييف إلى نوعين:

^(١) د. صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار فباء، ٢٠٠٠م: ٢ / ١٢٤

أ- نوع نسميه الأعمال السيكولوجية، ولا يزيد عمل الشاعر فيه عن توضيح المضمون الشعوري، ويندرج في هذا النوع كل ما يتناول شؤون الحب والبيئة والأسرة والجريمة والمجتمع والشعر التعليمي ومعظم الشعر الغنائي والدراما والتراجيديا والكوميديا.

ب- ونوع آخر نسميه الأعمال الكشفية، وهذه تستمد وجودها من اللاشعوري الجمعي، حيث تكمن بقايا التجربة الأولى، تجربة الأسلاف.

وينقل د. سوييف رأي ريتشاردز في كتابه مبادئ النقد الأدبي وهو مترجم ومتداول، عن أهم سمات الشاعر قدرته على استخدام وجوه الشبه بين تجاربه والسيطرة عليها من خلال تأثير هذه الوجوه بعضها في بعض، ويحاول أن يحدد السبب الذي من أجله تبعث بعض التجارب الماضية دون سواها، فيقول: «إن قابلية التجربة للبحث تعتمد أولاً وقبل كل شيء على مقدار اهتمامنا، أو بالأحرى على دوافعنا التي نشطت أثناءها، وإذا نحن لم نعان اهتمامات مماثلة فإن البحث يكون عسيراً فالتجربة الأصلية مشيدة على عدد من الدوافع، أثننا من خلالها، بل لقد نستطيع أن نقول إنها هي هذه الدوافع نفسها، والشرط الأساسي لبعثها هو حدوث دوافع مشابهة، ومما لا شك فيه أن عودة جزء من الموقف من شأنها أن تعيد إظهار الكل، ولما كانت دوافعنا تنتمي إلى عدة أبنية، فمن المؤكد أن بعض المنافسة متجري حول أي هذه الأبنية هو الذي سيبعث، والظاهر أن ما يحسم المشكلة هو نوع العلاقة بين الأجزاء، فإن الكل الأكثر انتظاماً أقوى مما سواه من الأبنية، والآثار المنتظمة أي المتخلفة عن تجارب استجبتنا لمقوماتها ككل تكون أكثر استعداداً من غيرها للبعث»^(١)

^(١) الأسس النفسية للإبداع الفني: ٢٦١

وهكذا يبدو اختيار الأديب القصيدة المعارضة مترجماً لتلاقي التجريبيين، ولكن بشكل لا تذوب فيه شخصيته وتجربته، إنما تظهر المعارضة الكاملة بمعناها ما لدى الأديب من سمات خاصة وميزات تجعل له مكانة بين الأدباء.

يقول د. فايز الداية: «إن الفنان الأديب يطبع نتاجه بطابعه الذي يتضمن اختياره وانتقاء الإمكانيات الفنية التي تجعل تجاربه الشعورية أقرب إلى المتلقي وأكثر قدرة على الوصول إليه، ذلك أنها تمثل عالم تجربته، وههنا نذكر أن لكل فنان اختياره وقدرته على أن يأخذ ما يجعله مميزاً، أما المقلد فذاك لا يجد له بين الأدباء المبدعين مكانة تحمل النقد على درسه»^(١)

فالمعارضة بذلك ائتلاف واختلاف في الوقت نفسه، كما يقول د. زكي مبارك: «ائتلاف قلبين أو اصطدام نفسيين واقتتال عبقريتين»^(٢)

هكذا كان الاختيار لهذه القصيدة من قصائد المتنبي، التي تصور حجم الألم الذي ألم بالمتنبي بعد فراقه سيف الدولة، وإن كم القصائد التي نظمها المتنبي في سيف الدولة ينسج بحجم المأساة التي وقع فيها بعد فراقه له وفي ذلك يرى د. علي الغريب «إن الناظر إلى عدد القصائد التي قالها المتنبي في سيف الدولة لا بد له أن يخرج بنتيجة مؤداها أن هذه القصائد التي لا تزيد عن الثمانين قصيدة ومقطعة تكاد تشكل ديواناً مستقلاً وهذا أمر جديد على الشعر العربي يؤكد على أن العلاقة بين الشاعر والممدوح قد أخذت شكلاً جديداً على يد المتنبي من خلال علاقته بسيف الدولة»^(٣)

(١) جماليات الأسلوب: ٢٢

(٢) المرافقة بين الشعراء: ٣٦٩.

(٣) سينيات المتنبي وعامريات ابن دراج القسطلبي، دراسة فنية موازنة، مجلة كلية الآداب جامعة المنصورة، العدد الرابع والعشرون، الجزء الثاني، ص ٥٠١، عدد يناير ١٩٩١ م.

المعنى بين القصيدتين:

الوطن:

الوطن الذي يلتذع الشاعران من أجله نراه وقد اختلفت مفهوماته في القصيدتين.

فالوطن يمثل في معارضة ابن زيدون الأجرة فشوقه إليه شوق إلى أحبه. إن رؤيته للوطن تمثل الاستقرار والركون إلى الأهل والأحبة. إنه المكان الذي يعد الأرتحال عنه نفي بكل ما تحمل الكلمة من ألم ومشقة وعناء. إن البقاء فيه هو السعادة والكينونة والذات والوجود.

أما الوطن لدى المتنبي فله مفهومات أخرى. إنه الأرض التي تتحقق عليها طموحاته وآماله، إنه الأرض التي تحقق له العزة والمكانة التي يشدها، فإن تغير هذا أو تبدل فهناك أوطان آخر وإن لم ينجح في استمرار تحقيق طموحاته فإن استبدال المكان أمر ميسور. فليس هناك ما يجعله مرتبطاً بمكان أو أرض بعينها. إن وطنه حيث يجد ما يتمنى.. وهو في سبيل ذلك يحيا حياة البدوي فالبدوة متغلغلة في نفس هذا الشاعر العربي، فالأرض التي يلقي فيها ذلاً ليست بالوطن. إن الوطن حيث يجد المبتغى، ولذا فالرحلة وعناصرها من أهم سمات هذه القصيدة. فالشاعر في رحلة دائمة. الرحلة هي السبيل والوسيلة اللتان تتحقق بهما وثباته وطموحاته؛ ولذا نقرأ كثيراً مفردات الرحلة على طول القصيدة سواء في الغزل أم في الهجاء أم في انتظار وفاء كافور بوعوده.

(أن يبلغني - في إشر - تحملوا - كل ناجية - هوادجكم - بين - السفن - يهماء - الرواسم - الرسيم - أخفافها - أصحاب - لا أقيم - رحيلي - بفراق - الأجلة - مهري - بئد - الرسن).

«وما زال نسق العربي الرحال القديم موجوداً لديه، وما زال فخوراً
ببداوته: يحب البدو ويمجد البادية»^(١)

الدهر:

رثمة نقطة تلاقٍ أخرى مما عبر عنها الشاعران وإن اختلفا في النظرة
إليها أو الموقف منها، ذاك هو الدهر، فالدهر من عناصر التلاقي والافتراق فقد
تلاقى الشاعران في أن الدهر من العناصر الهامة في حياة كل منهما وهو نقطة
من نقاط الارتكاز الفكري عندهما، لكن وكما سنرى أن النظرة إليه أو الموقف
منه اختلف باختلاف الصفات الشخصية والظروف السياسية.

إن المثني مما تمتع به عقله من الغلبة على العاطفة والتعقل والمنطق،
وتلك الروح الوثابة الطموح المجابهة التي لا تعرف الهوان والاستكانة والخضوع،
وتلك الظروف السياسية التي بما دار فيها من معارك حربية وصراعات شخصية
وطموح لفكرة العروبة، جعلت من المثني شخصاً لا يستكين ولا يهدأ شخصاً
أبياً معتقداً بكل قيمه ومثله العليا يغالب ويناضل فلا يعرف للهزيمة سبيلاً ولا
يرتضي بالانتصار بديلاً، فهو في تحد دائم ومستمر
وهو يطالعنا بهذا الموقف من بدايات القصيدة:

أريد من زمي ذا أن يبلغني ما ليس يبلغه من نفسه الزمن
إنه يطالب دهره بما ليس من صفاته وهذا تحدُّ له، ثم ينقلب ساخراً ساخطاً
في صورة نصيحة جليلة لا تلقى دهرك إلا غير مكترث، ويعمل من إرادة الروح
وفوتها، ومن الصحة والعافية سبيلاً لمواجهة ما يحدثه الدهر وما يضرُّ به.
ما دام يصحب فيه روحك البدن

(١) د. عمر عبد الواحد: دوائر الشناص، دار الهدى للنشر، ط ١، ٢٠١٣م: ٦١.

ثم يقدم نصيحته الخالدة:

ولا يرد عليك الفاتت الحزن

تقريباً منه لعدم جدوى الحزن إنه رجل يرقى فوق الأحزان ويرسم
صورة صلبة لروحه التي تغلب الدهر وتتحداه صورة لرجل خبر الدهر وعرف
أحواله فيطلق حكمته التي ملأت أسماع الزمان:

تأتي الرياح بما لا تشتهي السفن

ليوقع اليأس في نفوس حسّاده ومبغضيه فبهما فعلوا فلن يستطيعوا
نوال ما يتمنون له من أذى.

أما الدهر في معارضة ابن زيدون فيبدو في صورة الغالب والمغلوب،
فابن زيدون يتأسى على الزمن الماضي.

كُنّا وكانوا ثم بأتي الفعل فقد ظعنوا ليؤكد تلك المأساة التي يجباها
الشاعر، وهو يقف إزاءها حزين الروح مكبل الإرادة.

إنه يأسى على الماضي ولا يملك الحاضره تبديلاً فليس له إلا التمني.

أو تحفظون عهوداً لا أضيّعها

إنه يقف موقف المغلوب على أمره فريداً وحيداً

وأفردته الليالي من أحبته

فبات ينشدها مما جنى الزمن

ويختتم قصيدته بتلك النهاية اليائسة:

م التعلل لأهسل ولا وطن

ولا نسديم ولا كأس ولا سكن

والتي تختلف تماماً عما أنهى به المتن قصيدته:

وإن تأخر عني بعض موعده

فما تأخر آمالي ولا تهن

ولكنني ذكرت له مودة

فهو يبلوها ويمتحن

فالمتنبي لا تنقطع أنفاسه ولا رجاءاته، إنما لديه من التصميم والعزم ما يستطيع أن يتحدى به الزمن ويصر على التغيير، فهو سينتظر تحقيق وعد كافور ولا سينقلب عليه هاجياً عنيفاً مثلما فعل مع سيف الدولة الذي كان من خالصة دهره.

ومن سمات التميز في قصيدة المتنبي:

الحكمة:

والحكمة تؤدي دورها في النص الأدبي إذا حسن سبكها ووضعت في موضعها، ويرى صاحب المنهاج الذي سماها تحجيلاً لما تضيفه على النص من جمال وبهاء يرى أن «إذا ذلت أواخر الفصول بالأبيات الحكمية والاستدلالية وانضحت شيات المعاني التي بهذه الصفة على أعقابها - فكان لها هذا بمنزلة التحجيل - زادت الفصول بذلك بهاءً وحسناً ووقعت من النفوس أحسن موقع، فيكون في ورود البيت الأخير الذي يتضمن حكماً أو استدلالاً على حكم، إثر المعاني التي لأجلها بُيِّن ذلك الحكم أو الاستدلال عليه، إجماد للمعاني الأولى وإعانة لها على ما يراد من تأثر النفوس لمقتضاها، فكان ذلك من أحسن ما يعتمد في الفصول وأزينه لها»^(١)

(١) المنهاج: ٣١٠.

ويعد حازم أبا الطيب ينتمي إلى الطراز الأعلى في مستوى حكمه، فيقول: «ثم جاء أبو الطيب المتنبي في المولدين فولع بهذا الفن في الصنعة وأخذ خاطره به حتى برز في ذلك وجل وصار كلامه في ذلك متمياً إلى الطراز الأعلى»^(١)

فالحكمة عند المتنبي تحول تجربته الخاصة إلى أمر يخص البشرية والإنسان في كل زمان ومكان. إن هذه التجربة الخاصة للمتنبي يختلف أسلوب التعبير عنها عند شاعر كالمتنبي عن شعراء كثيرين غيره فهو يعمم تجربته على البشر بلا حدود مكانية أو زمانية، فينتقل من التعبير عن الذات إلى التعبير عن الإنسانية وهذا ما أعطى لشعر وحكم المتنبي بصورة خاصة هذا البعد الإنساني، وذلك الذبوع وتلك القيمة.

وإن كان د. عمر عبد الواحد يعتبرها تنتزع التجربة الشعرية حيوتها وتوهجها وتبعد بها عن خصائص الشعر إلى التجريد والمنطق. فيقول: «ومن المعروف أن الحكمة تنتزع التجربة من خصوصيتها وتوهجها وحيويتها، وتضفي عليها صيغة تعميمية تجريدية هي أقرب إلى أحكام العقل والمنطق لا التصوير والتعبير اللذين هما خاصية الشعر الأولى»^(٢)

وهذا القول على جانب كبير من الصواب إذا أردنا تطبيقه على حكم لغير المتنبي، لكننا ونظرة مدققة إلى حكم المتنبي نجد الأمر، وقد اختلف على جانب من جوانبه، فحكم المتنبي حملت لنا بالإضافة إلى قيمتها العقلية الإنسانية اللاحدودة حملت مشاعر وصوراً بديعة وأخيلة فريدة. انظر إلى قوله:

(١) نفسه: ٣٠١.

(٢) دوائر الناص: ٥٧.

لا تلق دهرك إلا غير مكثرت

مادام يصحب فيه روحك البدن

فما يدوم مرور ما سررت به

ولا يرد عليك الفاتت الحزن

وقوله:

ما كل ما يتمنى المرء يدركه

تجري الرياح بما لا تشتهي السفن

إلى غيرها من الحكم الرائعة ذات القيمة الشعرية الفائقة.

أما الحكمة عند ابن زيدون فهي أقل وفرة وعمقاً ولم تكن مما ينكح عليه

في معارضته هذه لذلك لم يستفد بها في بنائه الدرامي. ولنقرأ في ذلك قوله:

«إن الكرام يحفظ العهد ثم تحن»

وقوله:

قَرُبْتُ فَنَى بالشوق قد عاد - من ذكركم - حَزَنُ

الأحبة:

أما الرمز في قصيدة المتنبي، فقد لجأ فيه إلى إسقاط تجربته مع سيف

الدولة وما حدث بينهما من انصرام لحبل الوداد وعدم محافظة على عهود

الصداقة واستماعه لأقوال البغضيين من جلسائه، أسقط هذه التجربة على أحبته

الذين ارتحلوا عنه فجاء حديث العشاق حديث دعاء عليهم لا لهم حديث

سخرية منهم واستهانة بالبعد عنهم وتصور القدرة على هذا البعد.

تحملوا حملتكم كل ناجية فكل بين على اليوم مؤمن

ما في هواجسكم من مهجتي عروى إن مت شرقاً، ولا ليها لها ثمن

إن رحلة العشاق هنا هي رحلة المتنبي واقتراقه عن سيف الدولة ومجلسه.

لقد أرمز المتنبي لهذه التجربة القاسية فتحول حديث العشق إلى تعبيرات شديدة اللهجة لا تدل على تعلق بهم أو حزن عليهم أو شوق إليهم. لقد اختلف المشهد الغزلي عما هو مألف معتاد لدى شعراء العرب، فموقفه الساخر الهازئ من الحب والمحبين وضعفهم وإسرافهم في الحزن والشوق، ثم عدم اهتمام برحيلهم وظعنهم بل والدعوة عليهم، ثم اتهامه العشاق بسفه عقولهم وقلة حيلتهم وجعل العشق والعاشقين في صورة قبيحة تبدو أمام الناظرين حسنة جميلة، وأرى أن ثمة علاقة وطيدة بين هذا المقطع وما حمله من مشاعر سخرية وهزء بالأحبة والحب وبين شخصية سيف الدولة وجلسائه الذين لم يجد من حبههم إلا كل ظلم وغبن وحسد ورغبة في موته وتمن أسطوري في عدم وجوده على هذه الأرض لقد تمنوا موته ونشروا خبره.

إن المتأمل لهذا النص يرى أن المتنبي لم يعن الأحبة الذين نعينهم إنما عنى سيف الدولة فكان المطلع الغزلي بمثابة إرهاب للعرض الرئيسي الذي قدم له ببراعة وإن بدا للوهلة الأولى نقيض ما تعودناه من أحاسيس المحبين المتوهمين.

وهو يقدم النصيحة بشكل غير مباشر فهو لا ينهى عن العشق إنما يقدم آثاره ونتائجه فيبشع صورته في العيون، فالعشق يلحق بأهله الضرر فتفنى عيونهم وتفنى أنفسهم في رجاء كل قبيح يتصورونه حسناً لأنهم لا يعملون عقولهم فالعاشقون لا يسمعون إلا نداءات عواطفهم الحائرة.

عما أضُرُّ بأهل العشق أنهم هُورُوا وما عرفوا الدنيا وما فطنوا
تفنى عيونهم دمعاً وأنفسهم في إثر كل قبيح وجهه حسن

البناء الأسلوبى:

ولقد تقاسم الشاعران شعوراً حاداً بالألم نتيجة الصراع بين المتقابلات اللذان تعرضا له فجاءت ثنائية الشعور بالتضاد بين ما كان وما هو كائن بالفعل، بين الصداقة والعداوة، الوفاء والغدر، التذكر والنسيان، الأنس والوحشة، الوطن والاغتراب عنه، الأنا والآخر.

كل أولاء عبر عنه كلا الشاعرين في بنية لفظية أسلوبية محكمة وإن اختلفت في طرائق الأداء.

فترى المتنبي وقد سلك إلى ذلك كل السبل التي تبرز هذا التقابل، بل إنه لم يكن تقابلاً يقف منه موقف المشاهد الساكن بل موقف الرافض المتحدي، فالأنا عند المتنبي ظهرت على المستوى البنائي المتكامل.

فتأتي الأنا في صورة الفعل القادر على الحدث (فعلت).

أريد - انتفضت - أصاحب

وفي صورة نفي ما لا يريد فهو المتحكم القادر على أفعاله.

(لا أصاحب - لا أقيم - لا ألد - ما تأخر أمالي - لا تهن).

وفي صورة ضمير المتكلم

(زمتي - يبلغني - على - دفني - بيني - حلمي - إني - بي - رحيلي -

مريري - مهري - عني - أمالي).

أو تاء الفاعل.

مُتٌ - نُعيتُ - قُلتُ - انتفضت - رأيتمكم - سهرتُ - بُليتُ

وكذا نجد الضمائر تتمحور حول ذات الشاعر وتندر حول الآخر، ثم

ترى المتنبي وقد أظهر قدرته على تحويل كل ما لا يرضى عنه فيبدو إحساسه بالأنا الغالبة القاهرة.

كم قد قُتلت وكم قد مُتْ عندكم

ثم انتفضت فزال القبر والكفن

وهو يتحمل الرحيل ولا يقبل البقاء في ظل ما لا يرضى:

فغادر الحجر ما بيني وبينكم

يهماء تكذب فيها العين والأذن

تخبو الرواسم من بعد الرسم بها

وتسأل الأرض عن الخفافها الثفن

والحلم والمال عنده وسيلة عز وشرف لا جبنٌ رذل:

إنني أصاحب حلمي وهو بي كرمٌ

ولا أصاحب حلمي وهو بي جبنٌ

ولا أقيم على مالٍ أذلُّ به

ولا ألدُّ بما هو ضيبي به ذرئٌ

ثم يصور التضاد ما كان عليه ثم تحوّل عنه:

سهرت بعد رحيلي وحشة لكم

ثم استمر مريرتي وأرعري الوسن

وإن بليت بسوءٍ مثل ودكم

فلأنني بفراق مثله قمين

إنها أنا الشاعر التي لا تستكين ولا تقع فريسة لقوى أخرى تسيطر عليها

وتضعفها.

ويؤكد د. الفقي اشتراك المقابلة في تحقيق وحدة النص وتماسكه وبصفة عامة يتحقق التماسك النصي في السور عبر نمط ظاهر وهو المقابلة^(١)، ثم يتابع قوله: «غير أن هذه المقابلة ليست بين كلمة وأخرى أو جملة وأخرى، بل بين وحدة دلالية ووحدة دلالية أخرى»^(٢) وهذا ما نراه عند المتنبّي.

إن المتنبّي يبرز الأنا القادرة أيضاً من خلال تكرار النفي الذي يدعو إلى التماسك النصي؛ فهذا التكرار يؤكد الحقائق ولا يشعر المتلقي بأن ثمة تخلخلًا بين أجزاء النص.

لا أهل ولا وطن ولا نديم ولا كأس ولا سكن

وهو ما تناص معه ابن زيدون

ثم تأتي صيغة أخرى للنفي المتكرر عند المتنبّي

ما عرفوا وما فطنوا

لما يديم ولا يرد

ما في هواجكم ولا فيها لها ثمن

لا يصون ولا يذر

لا أصحاب ولا أقيم ولا الد

فما تأخر أمالي ولا تهن

وهكذا فإن صيغة النفي أو بنيتها المكرورة مؤكدة للخط الشعوري داعية

إلى التماسك بين أجزاء النص وعناصره من بداية القصيدة وإلى نهايتها، كما

أدت إلى إظهار الانفعالات الشديدة والشعور بالفقد والنضباع أو نفى المعنى

والتأكيد عليه.

(١) د. صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار قباء، ٢٠١٠م / ٢ / ٣٨.

(٢) نفسه: نفسه.

وقد يؤدي التكرار إلى الشعور بالاستمرار كما يرى أحمد مجاهد: إن التكرار ينبع من رغبة الشاعر في التعبير عن ديمومة الزمن وسرمدية الحياة^(١) وفي معرضنا هذا فهو يفيد التواصل والاستمرار وهو ما يريد أن يؤكد المتنبّي ليقهر به محارلات أعدائه ولأنهم مهما فعلوا فهو كائن موجود مستمر أما د. صبحي الفقي فيرى فيه شكلاً من أشكال التماسك النصي: «فالتكرار، زيادة على كونه يؤدي وظائف دلالية معينة، فإنه يؤدي كذلك إلى تحقيق التماسك النصي، وذلك عن طريق امتداد عنصر ما من بداية النص حتى آخره، هذا العنصر قد يكون كلمة أو عبارة أو جملة أو فقرة، وهذا الامتداد يربط بين عناصر هذا النص، بالتأكيد مع مساعدة عوامل التماسك النصي الأخرى»^(٢)

هكذا ظهر التقابل من خلال الخط السردى في قصيدة المتنبّي فالأنا ترفض الآخر وتنحصر في ذاتها لا تعبر إلا عن نفسها ولا تريد أن تشرك أحداً أو تبث جانباً من جوانب انفعالاتها وآلامها إزاء ما يحدث لها من جفاء وكره. كذلك ظهرت أنا المتنبّي جليلة من خلال فرض رؤيته وآرائه التي بمنطقها بأسلوب ينهض بنا نحن المتلقين إلى تبني هذه الآراء ويكسبها القدرة على مواجهة الأمور بأسلوبه نفسه، فثقافته العقلية المؤثرة القادرة على بسط الأفكار في صورة منظمة اعتمدت البناء المنطقي، أو ما أسطّيع تسميته بمنطقه الجملة الشعرية، يم التعلّل؟ لا أهل ولا وطن ... أو قوله:

لا تلق دهرك إلا غير مكرث

مادام يصحب فيه روحك البدن

(١) أشكال انتحاء الشعري: ٢٣٩

(٢) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق. ٢٢ / ٢

فما يديم سرور ما سُررت به

ولا يَسُرُّ عليك الغائستَ الحَزَنُ

ثم انظر كيف يقنعنا بخطأ أهل العشق إذ اتبعوا أفئدتهم وعموا عن

الحقائق:

فما أضرب بأهل العشق أنهم

هَوُوا وما عرفوا الدنيا وما فطنوا

تفنى هيونهم دمعاً وأنفسهم

في إثر كل فبيح وجهه حَسَنُ

وهذا بخلاف ما لاحظناه عند ابن زيدون فالأنا والآخر لديه تأخذ

إحساساً آخر. الأنا الضعيفة التي لا حول لها ولا قوة - الأنا الصابرة التي تتمنى

عودة الأيام والأحبة، الأنا التي تذوب في الآخر فلا حياة لها بدونه سواء أكان

الآخر هو الوطن المعلوم المحدد أو الأحباب الذين لم يصونوا العهود أم تلك

الورقاء والغصن اللذان جعلهما شريك همومه وأحزانه فهذه الورقاء وجدت

في شكواه تلاقياً مع شكواها فأخذت ترجع شدوه والغصن يتمايل نشوة بهذا

التجاوب والتلاقي.

بل إنه أيضاً جعل من السامع والقارئ مشاركاً له في هذا الشعور

بالحنين والشوق عن طريق البنية الأسلوبية الإنشائية التي تميزت بتعددتها

وتنوعها وثرائها مثل الاستفهام والتداء والتطلب، وهذا التعدد يأتي بنسبة فائقة

على نظيره في قصيدة المتنبي الذي مال إلى استخدام الأساليب الخبرية التقريرية

المعتمدة أحياناً على صيغ الفعل الماضي أو حرف التحقيق (قد) أو بحرف

التوكيد (إن) أو على الجملة المنفية المتكررة أو حصر الخبر في المبتدأ.

لقد بدا ابن زيدون مثلهنفاً ولهاً ملتاعاً تحمل أساليبه أمنيته البائسات
الحزاني. أما المتنبي فقد مالت به أساليبه إلى إظهار ما تحمله نفسه من قوة وتحمل
وإصرار.

وإذا كنا لما ننهي بعد من البناء الأسلوبى في القصيدتين فإنه بجوار البناء
التقابلى الذى تناص فيه ابن زيدون مع المتنبي لإظهار الأنا والآخر وما كان وما
هو كائن، فإننا نستطيع أن نضيف إلى عارضة ابن زيدون في هذا الصدد أنها
تناصت مع قصيدة المتنبي في الاعتماد على بنية الجناس وهو من ألوان الصنعة
اللفظية إضافة إلى المقابلة الوجدانية التى تصور حالين، هذه الصنعة لا نلمس
فيها تكلفاً أو نلقاها لقاء الضيف الثقيل على متن القصيدة. إنها صنعة لها من
السلاسة والعدوبة والروعة ما يأخذ الألباب ويذيب الوجدان، ويطرب
الأسماع، وهي سر من أسرار ابن زيدون فلا تكاد تلقى هذه الضروب من
الصنعة اللفظية عند غيره مثلما تلقاها عنده ولا تتقبلها عند سواه كيفما تتقبلها
في نظمه ونشره أيضاً، ويصف د. إبراهيم أنيس هذه الموسيقى النابعة من تردد
الحروف بالأنغام التى تزيد الشعر جمالاً وحسناً^(١) إن تردد بعض الحروف - أو
الكلمات - يكسب الشطر لوناً من الموسيقى تستريح إليه الأذان وتقبل عليه،
ومثل هذا مثل الموسيقى حين تتردد فيها أنغماً بعينها في مواضع خاصة من
اللحن فيزيدها هذا التردد جمالاً وحسناً، فليس تكرار الحروف قبيحاً إلا حين
يبالغ فيه، وحين يقع في مواضع من الكلمات يجعل النطق به عسيراً، فالمهارة -
هنا- في حسن توزيع الحرف حين يتكرر كما يوزع الموسيقى الماهر النغمات في
نوته^(١)

(١) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأجلو المصرية، ط ١٩٧٨م: ٤١.

هذه الموسيقى هي التي ألقت جميع الآراء على تميز شعر ابن زيدون بها، مما جعله يبرز في هذه الخاصة، ولنا أن نطلع على بعض الآراء التي قبلت حول هذا الشأن، فهذا الأستاذ كامل الكيلاني في مقدمته للديوان يقول:

«فما كدت أبدأ في درس ابن زيدون، شعره ونثره، وأتقصي أخباره وأخبار عصره، حتى رأيت ما راعني وأدهشني ما رأيت، لقد كنت استكثر عليه اسم شاعر اعتيادي فصرت استقل له الآن اسم شاعر كبير، وكنت أكرهه لكلفه بالصنعة التي بغضت إلينا أكثر شعراء ذلك العصر وأفسدت علينا أكثر الأدب العربي، فإذا بي أحب هذا اللون الرائع من الصنعة المعجبة التي تمتاز بالنفس وتهيمن على القلب وتغيب فيها أشد الناس بغضاً لها، وقد عرف ابن زيدون كيف يتخذ من الصناعة والبديع أدوات للافتنان في الأداء والتعبير والإبداع في تصوير أروع المعاني الساحرة وأدق الخوارج النفسية، وإذا بها نفس تطرب إلى الجمال وتفتن في التعبير عنه، وطبيعة سمحة صناع لا التواء فيها ولا تكلف والحق إن ابن زيدون ساحر بياني خلّاب يتخذ من الصنعة وسيلة للبراعة والدقة وحسن الأداء، كما يتخذ المصور الماهر - من مختلف الأصباغ - وسيلة للتعبير عن أدق وأخفى الأسرار واللمحات، ولا أكتف القارئ أنني من ألد أعداء الصنعة اللفظية، ولكنني من أشد أنصارها إذا جاءت عن هذه الطريق. ولقد أراد بعض الكتاب أن يعيب على ابن زيدون وأناثول فرانس أنهما من رجال الأساليب، ونسوا أن الأسلوب العالي هو غاية تسخّل دونها الرقاب»^(١)

(١) مجلة أبولو، عدد أكتوبر ١٩٣٢، ج ١، ص ١٧٣

ومن هذه الآراء التي أشادت بموسيقىة ابن زيدون الرائعة د. شوقي ضيف الذي يقول: «فليس في موسيقاه، وألحانه أي شائبة، إنما فيها الخفة والرشاقة، ولذلك كانوا يشبهونه بالبحثري، بل كانوا يسمونه ببحثري المغرب لسلاسة شعره وانسيابه كأنه الماء العذب السلسيل، وليس من شك في أن هذا يدل على أنه طبع منه بالطوابع العربية الأصيلة فقد أخذ نفسه على ما يظهر بثقافة واسعة للشعر الذي سبقه من العصر الجاهلي إلى عصره، ولم يدخر وسعاً في قراءة دراوينه والوقوف على أسراره، وكأنه كان يشعر شعوراً قوياً بأن الشعر ينبغي أن لا ينفصل قديمه عن حديثه، ففرغ إلى جداوله المختلفة ينهل منها ويعبث، محتذياً بأمثلة سابقه، غير خارج ولا ثائر على قواعدهم وقوالبهم الفنية المرسومة، ولم يلبث أن نفذ إلى موسيقاه الرائعة، وكأنما حفزه ما قرأه لكبار الشعراء أمثال البحتري وأبي نواس وأبي تمام وابن المعتز والمتني وأبي العلاء إلى أن تكون له موسيقاه، ويكون له عزفه وإيقاعه وتكون له قوائمه الحبية الجذابة»^(١)

ولنلمس هذا في بعض الشواهد من النص المعارض.

وجفنا أجفاله الوسن

شفها إذ شمسني حزن

فبت أشسكو وتشكو

إن كان عادكم عيد، قرب فتى بالشوق قد عاد من ذكركم حزن

هذه الموسيقى الرقيقة المناسبة التي تذيب النفس والنفس قد لا نحسها

فيما أتى به المتني من جناس ولننظر في ذلك إلى قوله:

(١) ابن زيدون: شوقي ضيف: ٣٨.

يبلغني ما ليس يبلغه

فما يديم سرور ما سررت به

لحملوا حملتكم

يا من نعت - كل بما زعم الناحون

قد كان شاهد دفتي - قبل من دفنوا

لحبو الرواسم من بعد الرسيم

أصاحب حلمي - أصاحب حلمي

وعلى المستوى التركيبي فإننا نستطيع أن نتلمس بعض مظاهر التناص بين القصيدتين. فإذا كان المتنبي اعتمد على صيغة الحال جزءاً أساسياً في تراكيب القصيدة فإن ابن زيدون تناص معه في هذا الاستخدام، فهذا التركيب -الحال- لم يأت عبثاً أو عفواً إنما كان مقصوداً مؤدياً دوراً مهماً في بناء القصيدة فتركيب الحال من التراكيب التي وظفت بمهارة في تصوير ما كان وما هو كائن أو بتعبير آخر ما قام وما هو قائم بالفعل لأننا في هاتين القصيدتين إزاء تصوير حالين متقابلين كما سبق وأشرنا، ولنتلطف بعضاً من هذه التراكيب في القصيدة عند المتنبي.

جملة اسمية

لا تلق دهرك إلا غير مكترث

جملة فعلية

هووا وما صرفوا الدنيا

مفرد

تفني عيونهم دمعاً

مفرد

إن مت شوقاً

شبه جملة

يا من نعت على بعد بمجلسه

شبه جملة

لحبو الرواسم من بعد الرسيم

جملة اسمية

إني أصاحب حلمي وهو بي كرم

مفرد

سهرت بعد ريجلي وحشة لكم

عند ابن زيدون.

يخفى لواعجه والشرق يفضحه	جملة اسمية
أبقى في جوائحه فؤاده، وهو بالأطلال مرتين	جملة اسمية
وأرق العين والظلماء عاكفة	جملة اسمية
فبت أشكو وتشكو فوق أيكثها	شبه جملة
وبات يهقروا تياحاً بيننا الغصن	شبه جملة
وأفردته الليالي من أحبه	شبه جملة

وكما نلاحظ أن استخدام المتنبي لبنية الحال جاء أشمل لأنواعها وأعم، وإذا كان المتنبي امتاز على ابن زيدون في هذه الشمولية إلا أننا لا نستطيع القول بأن مستوى بنية الحال التي وردت في المعارضة قصرت عن المعنى وعن الوفاء بدورها في أدائه.

وثمة ميزة انفرد بها ابن زيدون في هذه المعارضة، وهي استخدام للجمل الاعتراضية، والتي انتشرت في سائر القصيدة ولم يخل من الأبيات العشر سوى ثلاث فقط ولذا أرى أنه لا داعي لإعادة كتابتها بعداً عن الإطالة، ولكن نريد أن نرسم لبنية التركيب الاعتراضي بعدم قبول الواقع فهي تفودنا إلى الإحساس بهذا الواقع المؤلم وموقف ابن زيدون الراض له المعارض عليه وذلك تؤيده وفرة البنى الاعتراضية في القصيدة وإن كانت في مواضع من قصائد أخرى تؤدي إلى انقطاع خط السرد، ونرى أن اعتماد الشاعر على هذه البنية على طول القصيدة مما يحقق التماسك النصي الذي نسعى إلى تأكيده من بداية الدراسة لهذا النص، وما يؤيد ذلك القيمة المعنوية التي يحققها الخذف وهو إن لم نعدمه في القصيدتين فقد وجدناه على ندرة، وقد استشهد على هذا بقول المتنبي:

أريد من زمني ذا أن يبلغني ما ليس يبلغه من نفسه الزمن
والتقدير: أريد من زمني ذا أن يبلغني الزمن من نفسه ما ليس يبلغه
الزمن من نفسه.

ويقول ابن زيدون:

ورقاء قد شفها إذ شفني حزن
والتقدير: شفها حزن إذ شفني حزن.

وقوله:

كنا وكانوا على عهد فقد ظعنوا
والتقدير: كنا على عهد وكانوا على عهد
وقد استشهد د. الفقي بقول قيس بن الخطيم بوصفه شاهداً ذكره المبرد
دليلاً على التماسك النصي القائم على الحذف إذ يقول قيس بن الخطيم
نحن بما عندنا وأنت بما عندك راضٍ والرأي مختلف
«فلا شك أن التماسك النصي بين هذين الشطرين تحقق بعد تقدير
المحذوف، من لفظ المذكور، ويمكن تمثيله كالتالي:

نحن + بما + عندنا + (.....)

أنت + بما + عندك + راضٍ إبدال من الصفر بتعبير هاليدي.

ونرى أن التماسك تحقق عبر عدة جوانب:

١- تكرار اللفظ نفسه بعد إعادة المحذوف.

٢- المرجعية المتحققة بين الشطرين.

٣- وجود دليل على المحذوف»^(١)

^(١) علم اللغة النصي: ٢ / ٢٠٠.

البناء الوصفي:

وعلى المستوى الوصفي فإن قصيدة المتنبي أوشكت أن تخلو من تلك الصور الأسطورية الرائعة التي عودنا عليها بتلك المهارة والحرفية، ربما لأنه ليس هنا في معرض مدح سيف الدولة إنما الانقلاب عليه، فالقصيدة خلو من وصف المعارك أو ما يؤدي إلى التصوير الكلي لحدث ضخم، ونستطيع أن نقع على تلك الصورة الفريدة التي صور بها نفسه وقد بعث من جديد بعدما أقبره حساده ومبغضوه.

كم قد قُنت وكَم قد مُتْ عندكم

ثم انتفضت فزال القبر والكفن

إنه يصور إلحاح أعدائه على إمامته رغبة في الخلاص منه ثم هو يخيب رجاءاتهم ويخزي مكائدهم فينتفض في قبره ويشق كفنه ويخرج من رسمه كلما أقبروه، إنه المتنبي بروحه المتحدية وإصراره وعناده الذي يجابه به كل محنة. هذه الصورة التي استخدم فيها الفعل والحركة، فالوصف هنا معتمد على الجملة الفعلية وما تبعته من حركية الوصف بخلاف الجملة الاسمية التي تؤدي إلى تهميد الصورة فتفتقد إلى الحركة ويغلب عليها السكون والنمطية. وهكذا تتميز صور المتنبي بغلبة الحركة عليها باستخدام الأفعال فكأنك تعيش معه حدثاً يحدث وتعايشه الزمان والمكان، وهو يعتمد على استحضار حاسي البصر والسمع ومعايشة المكان قبل أن يبدأ الوصف، إن الشراء بالفعل والحركة والرؤية والسمع في صور المتنبي ما يجعلها ترقى إلى الرغبة في التناص معها في هذا الأسلوب الحركي النابض بالمشاركة كما يتضح في هذه الصورة من صور ابن زيدون:

وأرق العيسن والظلماء عاكفة ورقاء قد شفاها إذا شفي حزن

نبت أشكر وتشكر فوق أيتها وبات يهفو ارتياحاً بيننا الغصن

هذا الأرق وما يصاحبه من فعل انفتاح العين في زمن الليل الذي أقامت فيه الظلماء ثم دلالة الفعل أرق من محاولات أرحى بها التضعيف فهناك محاولة للنوم يقابلها صوت الوراق الذي يؤرقه ويمنع النوم بعدما أصابها وأصابه الحزن فجعل يضعفهما وينحلهما، فباتا إلى الصباح يتراسلان الشكوى والغصن يعجب بهذا التجارب والتوافق في الإحساس والشعور فبدأ يتمايل وكأنما هزج وطرّب لما رآه من حال المشاركة بين الشاعر والوراق.

هذا الكم الهائل من الأفعال في صورة واحدة جعل الصورة نابضة بالحركة مصورة للزمن والمكان معبرة عن جوانب النفس أدق وأجمل تعبير:
حركة العين في حال الأرق.

حركة عكوف الليل.

حركة الحزن وهو يجهد النفس فيضعف قواها.

حركة الغصن المتمايل.

صوت الوراق.

صوت شكواه وشكوى الوراق وكأنهما الهمس الذي ينساب في سكون الليل.

إنحاء زمن الليل وما يحمله من هم وحزن ووحدة وسكون ووحشة.

إنها صورة وصفت أحاسيس الشاعر بكل دقة وبساطة وتمكّن بعيداً عن التعقيد والتفعر والفلسفة وبسالة وعذوبة فائقين.

وهكذا نستطيع أن نلمس هذه الخاصية والميزة في جميع صور ابن زيدون في هذه المعارضة.

أبو بكر الأشبوني

ولسيل كهسّم العاشقين قيمصه
سريت وأصحابي يميلهم الكرى
رميت بجسمي قلبة فتقدته
ولما بدا وجه الصباح تطلعت
فقلت لهم: خيل النصارى فشمروا
وكانت حميا النوم قد صرعتهم
وأفردت سهماً واحداً في كنانة
وكنت عهدت الحرب مكرأ وخدعة
فطاعلتهم حتى تحطمت القنا
أضرج أثوابي دماً وثيابهم
وأخدق بي والموت بكشر ناب
فأعطيتها وهي الدنية صاغراً
نطاروا وصاروا بي إلى مستقرهم
فقال العذاري حرّثوه مقارضا
ومنها:

فجاءوا بأنسواع الكبول ونظّموا
وساقوا كلاباً كالفحولة أجسماً
فقالوا اعطيتنا ألفاً فقلت مضاعفاً
فسميحت بي ما أجل جلاله
فضاقت على الأرض حتى كأنها
فناديت في حول من الدهر كامل
سلاسل في جيدي كما ينظم الدر
لها عين خضر ملاحظها شزر
[
تخلصني منها له الحمد والشكر
بما رخصت ما كان في طولها فنر
ألا رجل حرّ إلا رجل حرّ

وإن وراء البحسمر أزوغ ماجداً
ألا خبراني ابني أبي هل أتاكما
سلا عن سلا هل من على حقيقة
ألا إنما الدنيا علمي وفريه
بعدل على ثغمر الأرض كلها
حسني إليه مسوئفاً ومسرحاً

بغمرته الغراء يستزل القطر
وشيكاً عن القاضي أبي حسن ذكر
فأني في أحشاء قورية سمر
ولاً فإن الأرض عامرها قفر
وتسع الدنيا ولو أنها قبر
كما حن للبر الذي يفرق البحر

أبو فراس الحمداني

أَرَاكَ عَصِيَّ الذَّمِّعِ فِيمَتِكَ الصَّبْرُ،
أَمَّا لِلْهَوَى تَهَيَّ عَلَيْنِكَ وَلَا أَمْرُ؟
بَلَى، أَمَّا مُشْتَاقٌ، وَهِنْدِي لَوْعَةً،
وَلَكِنْ مِثْلِي لَا يُدَاعُ لَهْ سِرًّا
إِذَا اللَّيْلُ أَضْوَانِي بَسَطَتْ يَدَ الْهَوَى
وَأَذَلَّتْ دَمْعاً مِنْ خِلَافِهِ الْكِبْرُ
تَكَادُ تُضَيُّ السَّارُ بَيْنَ جَوَانِحِي
إِذَا هِيَ أَذَكَّتْهَا الصَّبَابَةُ وَالْفِكْرُ
مُعَلَّلَتِي بِالْوَحْلِ، وَالْمَوْتُ دُرَّةٌ،
إِذَا مِتَّ ظَمَأْنَا فَلَا نَزَلَ الْقَطَرُ
حَقِيقَتُ وَضَعْتِ الْمَسْوَدَةَ بَيْنَنَا
وَأَحْسَنَ، مِنْ بَعْضِ الْوَفَاءِ لَكَ، الْعُدْرُ
وَمَا هَذِهِ الْأَنْسَامُ إِلَّا مَسْحَافُ
لَأَحْرِفُهَا، مِنْ كُفِّ كَاتِبِهَا، بِشَرِّ
بِنَفْسِي مِنَ الْعَادِينَ فِي الْحَيِّ عَادَةً
هَوَايَ لَهَا ذُلٌّ، وَبَهْجَتُهَا عُذْرُ
تُرْوَعُ إِلَى الْوَاشِعِينَ فِيَّ، وَإِنْ لِي
لَأَذْنًا بِهَا، عَنْ كُلِّ وَاشِيَةٍ، وَقُرُ
بِدُونِ، وَأَهْلِي حَاضِرُونَ، لَأَتِي
أَرَى أَنْ ذَارًا، لَسْتُ مِنْ أَهْلِهَا، قَفَرُ

وَحَارَبْتُ قَوْمِي فِي هَوَاكَ، وَإِلَهُمَّ

وَإِيَّايَ، لَوْلَا حُبُّكَ، الْمَاءُ وَالْخَمْرُ

لِمَنْ يَكُ مَا قَالَ الْوُشَاةُ وَلَمْ يَكُنْ

فَقَدْ يَهْدِمُ الْإِيمَانُ مَا شَدَّ الْكُفْرُ

وَنَيْتُ، وَفِي بَعْضِ السُّوْفَاءِ مَذَلَّةٌ،

لَا نِسَةَ فِي الْحَيِّ شِيَمَتُهَا الْغَدْرُ

وَقُصُورُ، وَزَيْعَاءُ الصَّبَا يَسْتَفِيزُهَا؛

فَتَارُنْ، أَحِبَّانَا، كَمَا أَرِنَ الْمَهْرُ

تَسَابُلِي: مَنْ أَنْتَ؟ وَهِيَ عَلِيْمَةٌ،

وَهَلْ يَفْقَهُ بِمِثْلِي عَلَى حَالِهِ لُكْرُ؟

فَقُلْتُ كَمَا شَامَتَا وَمَتَاءَ لَهَا الْهَوَى:

فَتِيلُكَ! قَالَتْ: أَيُّهُمْ؟ فَهُمْ كَثُرُ

فَقُلْتُ لَهَا: لَوْ شِئْتُ لَمْ تُنْعَمْتِي؛

وَلَمْ تَسْأَلِي عَنِّي وَعِنْدَكَ بِي خُبْرًا

فَقَالَتْ: لَقَدْ أَرَزَى بِكَ الدَّهْرُ بَعْدَنَا؛

فَقُلْتُ: مَعَادَ اللَّهِ بَلْ أَنْتِ لَا الدَّهْرُ

وَمَا كَانَ لِلْأَحْزَانِ؛ لَوْلَاكَ، مَسْلُكُ

إِلَى الْقَلْبِ؛ لَكِنَّ الْهَوَى لِلْبَلَى جَسْرُ

وَيَهْلِكُ بَيْنَ الْهَزْلِ وَالْجِدِّ مُهْجَةٌ

إِذَا مَا عَدَاهَا الْبَيْنُ عَلَيَّهَا الْمَجْرُ

فَأَيَّقَنْتُ أَنْ لَا حِزْ بَعْدِي لِعَاشِقٍ،

وَأَنْ يَلْدِي بِمَا عَلَّقْتُ بِهِ صِفْرُ

وَقَلَسْتُ أَمْرِي لَا أَرَى لِي رَاحَةً،

إِذَا الْبَيْنُ أَسْتَانِي أَلْسَحُ بِي الْمَجْرُ

فَعُدْتُ إِلَى حَكَمِ الزَّمَانِ وَحُكُومِهَا،

لَهَا الدَّيْبُ لَا تُجْزَى بِهِ وَلِي الْعُدْرُ

كَأَنِّي أَنَادِي دُونَ مَيْثَاءَ ظَبْيَةٍ

عَلَى شَرَفِ ظَنَبَاءَ جَلَّلَهَا الذَّعْرُ

تُجْفَلُ حَيْسَاءُ، ثُمَّ تُرْتَوُ كَأَنَّهَا

تُنَادِي طَلًّا بِالْوَادِ أَعْجَزُهُ الْحَضْرُ

لَا تُنْكِرِينِي، يَا بَسَّةَ الْعَمِّ، إِنَّهُ

لَيَعْرِفُ مَنْ أَنْكَرْتِهِ السِّدْوُ وَالْحَضْرُ

وَلَا تُنْكِرِينِي، إِنِّي غَيْرُ مُنْكَرٍ

إِذَا زُلْتُ الْأَقْدَامُ؟ وَاسْتَنْزِلَ النَّصْرُ

وَأَنَا لَجَرَّارُ كُلِّ كَتِيبَةٍ

مَعْوَدَةٍ أَنْ لَا يُخِلَّ بِهَا النَّصْرُ

وَأَنسِي لَنَزَالُ بِكُلِّ مَخُونَةٍ

كَثِيرٌ إِلَى نَزَالِهَا التَّنْظَرُ الشُّرُ

فَأَظْلَمَ حَتَّى تُرْتَوِيَ الْبَيْهَضُ وَالْقَسَا

وَأَمْتَعِبْتُ حَتَّى يَشْبَعَ الدَّيْبُ وَالنُّسْرُ

وَلَا أَصْبِحُ الْحَيَّ الْخُلُوفُ بَعَارِي،

وَلَا الْجَيْشَ مَا لَمْ تَأْتِهِ قُبَلِي التُّنْدُرُ

وَيَا رَبَّ دَارٍ، لَمْ تُخَفِّسْنِي، مَتَبِعَةٍ

طَلَعْتُ عَلَيْهَا بِالرَّدَى، أَلَا وَالْمَجْرُ

وَحَيْ رَدَدْتُ الْحَيْلَ حَتَّى مَلَكَتُهُ

وَمَسَاجِدَ الْأَذْهَالِ نُحُورِي، لَقِيْتُهَا

وَهَبْتُهَا مَا حَازَهُ الْجَيْشُ كُلُّهُ

وَلَا رَاحَ يُطْفِئُنِي بِأَثْوَايِهِ الْغَنَى؛

وَمَا حَاجَتِي بِالْمَالِ أَبْغَى وَفُورُهُ

أَسِرْتُ وَمَا صَنَعَنِي بِعُزْلٍ لَدَى الْوَفَى،

وَلَكِنْ إِذَا حُتِّمَ الْقَضَاءُ عَلَى امْرِئٍ

وَقَالَ أَصْبَحَ حَايِي: الْفَرَارُ أَوْ الرَّدَى؟

وَلَكِنِّي أَمْضِي لِمَا لَا يُعْمِي،

يَقُولُونَ، لِي: بَعْتَ السَّلَامَةَ بِالرَّدَى

وَقُلْ يَتَجَافَى عَنِّي الْمَوْتُ سَاعَةً

هَسِرَ مَا وَرَدَتْ لِي الْبَرَاقِعُ وَالْخُمْرُ

فَلَمْ يَلْقَهَا جَانِي اللَّقَاءِ وَلَا وَغَرُ

وَرُحْتُ وَلَمْ يَكْشِفْ لَأَنْبِيَانِهَا مِثْرُ

وَلَا بَاتَ يَلِينِي عَنِ الْكَرَمِ الْفَقْرُ

إِذَا لَمْ أَلِرْ عِرْضِي فَلَا وَقَرُ الْوَفَرُ

وَلَا قَوْمِي مَهْرُ، وَلَا رَبُّهُ خُمْرُ

فَلَسِينَ لَهُ بَرٌّ يَقِيهِ، وَلَا بَخْسُ

فَقُلْتُ: مِمَّا أَمْرَانِ: أَحْلَاهُمَا مُرُ

وَحَسْبُكَ مِنْ أَمْرَيْنِ خَيْرُهُمَا الْأَسْرُ

فَقُلْتُ: أَمَّا وَاللَّهِ، مَا نَالَنِي خُسْرُ

إِذَا مَا تَجَافَى عَنِّي الْأَسْرُ وَالْهَمْرُ؟

هُوَ الْمَوْتُ؛ فَاحْتَرِ مَا عَلَا لَكَ ذِكْرُهُ،

فَلَسَمَ يَمُتَ الْإِنْسَانُ مَا حَيِيَ الدَّكْرُ

وَلَا خَيْرَ فِي دَفْعِ الرَّدَى بِمِثْلِهِ

كَمَا رَدَّهَا، يَوْمًا، بِسُوءَتِهِ عَمَرُو

يَمُنُونَ أَنْ خَلَسُوا ثِيَابِي؛ وَإِنَّمَا

عَلَى ثِيَابٍ، مِنْ دُمَائِهِمْ، حُمَرُ

وَقَائِمٌ مَسْتَقِيمٌ فِيهِمْ أَلَذُّ تَصْنَعُهُ،

وَأَعْقَابُ رُمَحٍ فِيهِمْ حَطَمَ الصَّدْرُ

مَسِيدُكُرْنِي قَوْمِي إِذَا جَدَّ جِدُّهُمْ،

وَفِي اللَّيْلِ الظُّلُمَاءُ يُفْتَقَدُ الْبُذْرُ

لَمَّا عِشْتُ فَالطَّعَنُ الَّذِي يَعْرِفُونَهُ

وَتِلْكَ الْقَنَا وَالْبَيْضُ وَالضُّمَرُ الشُّقْرُ

وَإِنْ مُتَ فَلَا لِسَانَ لِأَبَدٍ مَبِيتُ

وَإِنْ طَالَتِ الْأَيَّامُ، وَالْفَسَحَ الْعُمُرُ

وَلَوْ سَدَّ غَيْرِي مَا سَدَدْتُ اكْتَفُوا بِهِ،

وَمَا كَانَ يَغْلُو الثَّيْرُ لَوْ نَفَقَ الصُّفْرُ

وَنَحْنُ أَنْاسٌ، لَا تَوَسُّطَ عِشْدَانَا،

لَنَا الصُّدْرُ دُونَ الْعَالَمِينَ أَوْ الْقَبْرِ

نَهَرُنْ عَلَيْنَا فِي الْمَعَالِي نُفُوسُنَا؛

وَمَنْ خَطَبَ الْحَسَنَاءَ لَمْ يُغْلِبْهَا الْمَهْرُ

أَهْرُ بَنِي الدَّلْيَا وَأَخْلَى ذِرْيَ الْعَلَاءِ

وَأَكْرَمُ مَنْ فَوْقَ التَّرَابِ وَلَا فَخْرُ

أبو بكر الأشبوني

والقصيدة هذه تمثّل قصيدة أبي فراس بالمعاني والأفكار والموضوع
الحربي القتالي الذي أُسر فيه البطلان شاعرا القصيدة فهى معارضة تامة
تشابهت فيهما الظروف والنتائج، كما تساوت تقريباً شخصيتا البطلين العربيين،
ولعل أبا بكر الأشبوني قد استفاد كثيراً من أقوال أبي فراس الحمداني، وهذه
بغية الأندلسيين عندما يعارضون المشاركة، فإنهم ينظرون إلى أمراء الشعر
وفرسان ساحات الوغى كأبي فراس والمتنبى وأبي تمام وغيرهم^(١)

^(١) تاريخ المعارضات في الشعر العربي: ١١١

ترجمة الأشبوني

«محمد بن سوار الأشبوني الأندلسي وزير، وكاتب، له أدب وشعر، كنيته أبو بكر سنة وفاته غير مذكورة، وكان حيًّا في سنة ٥٠٠ هـ - ١١٠٦ م»^(١)
وذكره ابن سعيد بقوله:

«شاعر مشهور مذكور في كتاب الذخيرة أسره النصارى وجرت عليه
محنة، وفدّاه منهم ابن عشرة كريم مثلاً، عليه فيه أمداح كثيرة»^(٢)
«وبنو عشرة قضاة سلا في أقصى المغرب على المحيط، وكانوا ممدحين
لشعراء الأندلس في هذا العصر وخاصة علي بن القاسم ممدوح ابن سوار»^(٣)
كما ذكره ابن بسام قائلاً:

«وأبو بكر في وقتنا واحد عصره، وله عدة قصائد في ملوك قطره، قالها
تحمباً لا تكسباً، وعمر مجالسهم بها وفاء لا استجداء، فلما خلع ملوك الأندلس
حالت به الحال ونفسه الإذبار ولا إقبال، ثم أسره العدو بعقب محنة، وبين أطباق
فتنة، وقيد بقورية من عمل الطاغية ابن فرذلند، ثم خرج من ثقافه، خروج البدر
من محاقه، وتردد في بلاط أفقنا يحمله قرب على بعد، ويكله سعيك إلى سعد حتى
ضاقت عنه الخطوب، وملّه السرى والتأويب، واتفق له أن أسمع الله صوته من
وراء البحر المحيط الفقيه الأجل قاضي القضاة بالمغرب، وملاة الأطيب

(١) الحمدون من الشعراء: ٣٥٩.

(٢) المغرب في على المغرب: ١ / ٤١١.

(٣) نفسه: ١ / ٤١٢.

فالأطبيب، أبا الحسن علي بن القاسم ابن عشرة، فأجابه وأباه، وجذب بضبعه
واستدناه، فأعاد هلاكه بداراً، ومير نخله خرا^(١)

بنو القاسم هم بنو عشرة من أعيان سلا، وقد كانوا مقصد الشعراء في
عصرهم^(٢)

(١) الذخيرة: ج ٢ / ٢ / ق ٢ / ٨١١، ٨١٢.

(٢) نفسه: نفسه

إضاءة حول أبي فراس

(٣٢٠هـ)

هو أبو فراس الحرث بن سعيد بن حمدان الحمداني التغلبي ولد سنة ٩٣٢م (٣٢٠هـ) من أسرة أمراء، وقد اشتهر جده حمدان بالبأس في القتال، وبالكرم وحسن السياسة.

كانت أيام أبي فراس حروباً متوالية مع الروم، وقد خاضه الحظ يوماً فوقع أسيراً سنة ٩٥٩م في مكان يُعرف باسم مغارة الكحل، فحمله الروم إلى خرّشنة على الفرات، وكان فيها للروم حصن منيع، ولم يمكث في الأسر طويلاً، واختلف في كيفية نجاة، فمنهم من قال إنه استطاع الهرب، فابن خلكان يروي أن الشاعر ركب جواده وأهوى به من أعلى الحصن إلى الفرات، وفي هذا القول مبالغة ولا يعول عليه. والأرجح أنه أمضى في الأسر ثلاث سنوات.

وعاد القتال بينه وبين الروم، إلى أن تكاثروا عليه وحصلوه في منبج، فسقطت قلعته سنة ٩٦٢م ووقع أربع سترات، وقد وجه الشاعر جملة رسائل إلى ابن عمه، فيها يتذمر من طول الأسر وقسوته، ويلومه على المماطلة في اقتدائه.

ويبدو أن إمارة حلب كانت، في تلك الحقبة، تمر في مرحلة صعبة، فقد قويت شوكة الروم وتقدم جيشهم الضخم بقيادة نقضور فاكثسح الإمارة واقتحم حلب، فراجع سيف الدولة إلى ميّا فارقين. ولم يتنفس الصعداء إلا في سنة ٩٦٦، فاستعاد إمارته وأسرع إلى اقتداء أمراء ومنهم ابن عمه، ولم يكن أبو فراس يتبلغ صعوبات ابن عمه، فكان يتذمر من نسيانه له، ويشكو الدهر،

ويرسل القصائد المليئة بمشاعر الألم والحزن إلى الوطن، فتتلقاها أمه باللوعة،
حتى توفيت قبل عودة وحيدها^(١)

لعل هذه الإضاءة التاريخية حول الشاعرين تفسر لنا دواعي اختيار
الأشبوني لقصيدة أبي فراس.
لقد تم هذا الاستدعاء لما بين الحديثين والشعورين من تناسب كبير،
ولنترك السطور القادمة تكشف لنا عن مساحات التلاقي واللتقاء بين
الشاعرين.

ولنا أن نبدأ بالبناء الإيقاعي الذي يشكل جانباً أولياً ومباشراً في
مساحات التناص بين القصيدتين ومن هنا تنبع أهميته.

والبناء الإيقاعي متعدد المستويات فالمستوى الخارجي يمثل البحر
الشعري بما يحمله من تفعيلات تحدث أنغاماً بعينها، ومدى مناسبتها لعنصر
الفكرة، كما يندرج تحت هذا المستوى القافية التي تم اختيارها وكلمة القافية
أيضاً، وثمة مستوى آخر للبناء الإيقاعي داخلي يكمن في تجانس الألفاظ وتماثل
الأصوات وحسن اختيار الأصوات وحركات المد واستخدام التضعيف في
المكان المناسب، كذلك يدعم المستوى الداخلي للبناء الإيقاعي حسن تقسيم
البيت إلى مقاطع، كل أولاء العناصر توقفت متضافرة في البناء الإيقاعي للنص
المعارض الذي استقى منه الأشبوني، فإذا ما نظرنا إلى تفعيلات نص أبي فراس
نجدها

فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

مقدمة الديوان: ٥، ٦

(١)

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر

أما للهوى نهى عليك ولا أمر

والضرب هنا صحيح والعروض مقبوضة إلا البيت الأول فالعروض
صحيحة بسبب التصريع ويجر الطويل هو نفس البحر الذي نظم عليه الأشبوني
قصيدته.

فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

وليل كهم العاشقين قميصه

ركبت دياجيّه ومركبها وعمر

ويجر الطويل من البحور المتميزة باعتداد تفعيلاته بما أتاح للشاعر فرصة
الوصف والتعبير، فوصف المعارك والوقوع في الأسر والتعبير عن تلك المشاعر
المتداخلة المتشابكة احتاج إلى عروض طويلة كي تستوعب ما عليه الشاعر من
حالات.

ولم يكن مجال التناص الإيقاعي بين القصيدتين قاصراً على النظم على
نفس البحر الشعري، إنما أيضاً نراه في التناص بين حرف الروى وهو الراء
المضمومة، وروى (الراء) من الحروف ذات النغمة الموسيقية الخاصة التي لها
رنين جميل وكأنه العزف على الأوتار وهو من الحروف التي لها رقة وشجن في
نفس الوقت. ويذكر الأستاذ مصطفى جواد في حديثه عن موسيقية الشعر
العربي الوزن والقافية ما لهذا الحرف من أنغام تميزه وتجعل القصائد التي على
قافيته من أجود القصائد «أكبر القصائد العُصم المجودات» رائيات، لأن الراء
أرق الحروف العربية في التقفية، وقافية الراء هي التي ساعدت كثيراً مع الوزن
على خلود قصيدة الكاتب الأبرع ذي الوزارتين أبي محمد عبد المجيد بن عبدون
التي يقول فيها:

الدهر يجمع بعد العين بالأثر فما اليكأ على الأشباح والصُور
وهي التي أظهرت الجمال اللفظي في قول أبي العتاهية إسماعيل بن
القاسم:

لهفي على الزمن القصير بسين الخورق والسدير
فكان الرأ «وعاء رقة وحنان وتحزن في الشعر العربي» بل إن كثيراً من
القصائد الرائية لو استبدلت الرأ لقافيتها لكان لها شأن غير شأنها الأول.
والرأ تشبه أصوات الأوتار ولاسيما الزير ولذلك ترى الموسيقى الفرنجية
تتخذها أرق النغمات في سلم الألحان، فهذا شيء يجمع عليه^(١)
وكذلك جاء التناس في ألفاظ القافية، وباستخدام المنهج الإحصائي
يُنتج لنا اشتراك الأشبوني مع أبي فراس في إحدى عشرة كلمة من كلمات
القافية وهي كالآتي:

الأشبوني	رقم البيت	القافية	أبو فراس	رقم البيت
١	١	رعر	٣٤	
٣	٣	فجر	٣٢	
١١	١١	شزر	٢٩	
١٢	١٢	عذر	٢٣، ٦	
١٣	١٣	فخر	٥٤	
٢١	٢١	قطر	٥	
٢٢	٢٢	ذكر	٤٤	
٢٣	٢٣	سر	٢	
٢٤	٢٤	فقر	١١	
٢٥	٢٥	قبر	٥٢	
٢٦	٢٦	بحر	٣٩	

(١) مجلة أبوللو، م ٢، ص ١١٦٠.

وإذا كان الأشبوني لم يستهل قصيدته بالمطلع الغزلي الذي مال إليه
الحمداني والذي استغرق ستة وعشرين بيتاً ممثلاً بذلك نصف القصيدة تقريباً
فإن القصيدتين في هذه الحالة تكونان متكافئتين عدداً، وعلى ذلك يكون
الأشبوني في تأثره بالألفاظ قافية الحمداني قد بلغ حداً ليس بالقليل إضافة إلى أن
الأشبوني استخدم نفس الألفاظ في معانيها وإن اختلف الغرض فقد استخدمها
أبو فراس في الغزل بينما تكون عند الأشبوني في الحرب لكنها تحمل ذات المعنى
وذاات المدلول.

وإذا ما تجاوزنا حد التناص الإيقاعي الخارجي إلى البناء الإيقاعي
الداخلي للعارضة، فإننا سنقف عند العديد من المواطن التي تلاقى فيها
الشاعران ونقف منها عند لدن إيقاعي أستطيع أن اعتبره ظاهرة هذا اللون هو
ترديد الحروف، وترديد الحرف في البيت الواحد شيء لم يأت صدفة إنما قصد
إليه الشاعر ليبين عن حالة نفسية أو نستطيع القول بأن ترديد الحرف يحقق إيحاء
معيناً يشترك ضمن منظومة الوصول بالمعنى إلى المتلقى والتعبير عن الشاعر قبل
كل شيء.^{٢٠}

ونستطيع أن نزعّم بأن الأشبوني وقف عند هذه الظاهرة في قصيدة أبي
فراس واستلهم منها الكثير ليحقق لنفسه ما حققه أبو فراس وليبين عن مشاعره
كما أبان صاحبه.

وعلى الآن أن نستقرئ هذه الحروف ودلالاتها عند الشاعرين كل على
حدها.

فإذا ما بدأنا بأبي فراس الحمداني نلاحظ ترديده الحروف لها دلالات كل
في موضعها.

فإذا ما نظرنا لهذا البيت:

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر

أما للهوى نهى عليك ولا أمر

لجده وقد تردد فيه حرف الميم وهو صوت منحس بين الشفتين بصور
هذه المشاعر التي لا يريد أن يفصح عنها فمكأنه كأمر تمنعه من إظهار مشاعره
فتظل محبوسة داخل نفسه لا يجوز إظهارها.

كذلك يردد أبو فراس حرفي «النون» و«اللام» في قوله:

بلى أنا مشتاق، وصندي لوعة

ولكن مثلي لا يذاع له سير

ولا يخفى هنا ما أحدثه ترديد هذين الحرفين من إحساس برقة الشاعر
التي يلتصق لها صاحبها.

ونستطيع إضافة حرف آخر رقيق له دلالاته في مثل قوله.

وفيت، وفي بعض الوفاء مذلّة

لأنسة في الحي شيمتها القدر

إن ترديد صوت «الفاء» أحدث إحياء بحالة الضعف الذي يشعر بها
ممتزجاً بالحزن فهو يفي وهي تغدر لقد أتعبه الوفاء. إنه الرجل الذي لا يذل
لأعدائه ويجد نفسه يذل لمحبوبته لما يجده من نكرانها لوفائه الدائم فينضم إلى هذه
المجموعة المعبرة من أصوات الحروف والتي كان لها مدلولاتها التي رقت
بالقصيدة إلى درجة الإبداع، ينضم إليها صوت «الهاء».

وتهلك بين الهزل والجذ مهجة

إذا ما عداها البين عذبها الهجر

ولا يخفى ما لترديد حرف ألهاء من إيجاء بالإجهاد؛ وهو ما أراد الشاعر
أن يصور به ما وقع على روحه من عناء وتعب، فالمحبة تلعب به ما بين جد
وهزل، ويضنيه بعدها عنه وهجر حاله.

حرف آخر هو حرف القاف:

فقلت كما شاءت وشاء لها الهوى

قتيلك قالت: أتهم؟ فهم كُسرُ

فهو صوت يخرج من سقف الحلق.

ولا يخفى ما لصوت القاف من إيجاء بالثقل (قلت - قالت) فهذا الحوار
الثقيل المرهق الذي أتعبه وهذا الجدل الذي تديره معه ثم (قتيلك قلبت -
علقت) كلها أصوات لها دلالة صعبة إنكارها له من خلال الجدل الدائر بينهما
فهي دائماً تعتمد إلى ما يتقل همومه.

كذلك ترديد حرف العين:

أمرتني الدنيا وأعلى ذوي العلا

وأكرم من فوق التراب ولا فخر

وحرف العين يخرج من عمق الحلق ويملا الفم فكان اختياره بهذه
الصورة المكرورة دالاً دلالة حسنة على ما أراد الشاعر من إظهار معنى العظمة
والفخر وامتلاء النفس بالاعتزاز.

حرف الراء أيضاً من الحروف التي كان لتكرارها دلالة خاصة أحسن

الشاعر استخدامها إفادة للمعنى وإظهاراً للحالة النفسية وللنظر إلى قوله:

وقلبت أمري لا أرى لي راحة

إذا السبين ألساني ألح بي الهجر

وحرف الراء يحدث اهتزازاً عند إصداره مما يتناسب مع التعبير عما
الشاعر عليه من اضطراب وتقلب بين الأمور ثم لا يجد راحة تُهدئ هذه
الروح.

ونستطيع أن نضيف إلى اختيار أبي فراس للأصوات المعبرة وترديده لها
في البيت الواحد، أنه عبر عن فخره بنفسه وقت الحرب ووصفه لبطولته
بأصوات تتناسب مع الفكرة فجاءت أصوات حروفه فخمة ضخمة - مثل
استعماله لحروف ال (ظ-ط-ض-ص) وهي حروف لها أصوات فخمة تختلف
عن شقيقاتها ال (ذ-ت-د-س) وقد تمثلت هذه الحروف الفخمة في قوله.

(نصله - حطّم - الصدر - الطعن - الظلماء - البيض - الضمّر)

ولا تفوتنا ملاحظة أنه ضعف بعضاً منها ما يزيد لها امتلاءً بالفخامة التي
تناسب مع المعنى الذي أراده لها.

وإذا ما دققنا النظر في عارضة الأشبوني وعلى نفس هذا الأساس من
أساسات البناء الإيقاعي الداخلي، فإننا منشهد مساحة من التناس في هذا الميل
إلى ترديد الأصوات ذات الدلالات والإيحاءات وربما أيضاً نرى أنه ردد أصواتاً
بعينها قد ردها الحمداني فالتقى بذلك الأشبوني معه في ظاهرة عمودة تحسب
له.

ولنستعرض هذه اللقاءات التي منها ترديده لصوت ال ميم وذلك في
قوله:

وكنّت عهدت الحرب مكرأ وخدعة

ولكن مع المقدور ما لامرئ مكر

والميم مناسبة هنا للتعبير عما أطبق عليه من الأقدار التي لا مفر منها،
فالميم صوت تنطبق عنده الشفتان وتكرارها أوحى إيحاءاً جميلاً بهذا المعنى.

كذلك من الأصوات التي أفاد الأشبوني من ترديد أبي فراس لها صوت

اللقاف:

فقال العذاري حرقن مقارضاً

فمن قتلن الفتيان عطلت البكر

ولا يخفى ما لدور حرف القاف من إيجاء بالثقل فالقول ثقیل لما فيه من إصدار الحكم عليه بالحرق، كذلك هذا الشعور الذي لحسه حينما نطق كلمة قتل مقارض حرق فالقاف تمثل عنف وقوة الحدث

ونقف عند صوت آخر هو الفاء الخفيفة التي تناسب ما أراده الأشبوني من الهروب من أرض المعركة وعدم البقاء فالفاء خفيفة سريعة في النطق تصور هذا المعنى بخلاف القاف الثقيلة الموحية بالبقاء والقرار في المكان.

وكانت حمياً النوم قد صرعتهم

فقلوا وولوا مدبرين وما قرؤا

ومن الأصوات المترددة أيضاً حرف العين وقد استعمله الأشبوني كما استعمله أبو فراس في غرض الفخر والاعتزاز فجاء الأشبوني بقوله:

بعدل على نغمر الأرض كلها

وتتسع الدنيا ولو أنها قبر

وإيجاء صوت العين السدي بملاً الفن ويشغل كل فراغ أوحى بالمعنى الذي أراده الأشبوني من امتلاء الدنيا بعدل على وأن الأرض عمرت بهذا العدل وكلمة على ذاتها ومدلولها على عظمة المكانة والعلو الذي يناسب صاحبها ثم كلمة تتسع التي أوحى فيها العين بمعنى الامتداد وامتلاء هذا الامتداد بالعدل، ثم ما لكلمة عدل من عظمة تذكرنا بالفارق عمر.

وجاء تصوير الحرب عند الأشبوني بتناصلي في استعمال نفس الأصوات
التي استعملها الحمداني، فتقترنا أصوات حروف الـ (ط-ظ-ص-ض) في
كلمات مثل: (صَرَغَتْهُمْ - فطاعتهم - تحطمت - ضاربهم - أضرح - ناظره)
وجاء التضعيف ليقوم بنفس الدور السابق عند سيف الدولة ثم يمتاز
الأشبوني بهذه المفاعلة التي تصور الفعل ثراً بالحركة والتي تدل على الاستماتة
والإصرار على المقاومة في قوله: (طاعتهم - ضاربهم) ومما يمتاز به الأشبوني
في هذه الجزئية من التعبير بالأصوات ترديده لحرف السين:
سَرَيْتُ وَأَصْحَابِي يَمْلَهُمُ الْكَرَى

فهم منه في سُكْرِ وما بهم سُكْرُ
ولصوت السين إيماء هامس خافت تناسب مع سير الليل الذي اختاره
الشاعر وأصحابه حتى لا يشعر أو يحس بهم أحد، ثم هذا النوم الذي صور به
وكأنه سكر يسري في الدم دون ضجيج فقد تسلل لهم القوم دون أن يشعروا
به وتركلهم كما يدب السكر في الجسم دون أن ينتبه صاحبه له ثم يذهب في عالم
ينقطع فيه عن الإدراك اليقظ.

لقد عني الشاعران بالإيقاع الداخلي للقصيدة من خلال ما سبق ومن
خلال توظيف الجناس والبناء الحوارية الذي جعل هناك تقسيماً موسيقياً جميلاً
فقلت ... قالت ... ومن خلال البراعة في استخدام حروف المد الموحية بالاعتداد
الذي صور امتداد الشاعر ولا نهايتها.

ومنه لأبي فراس:
(بلى أنا مشتاق).

وقول الأشبوني:

فإني في أحشاء فورية سرُّ
ولن نعليل في الاستشهاد على ذلك
وهذا التقسيم الموسيقي الجميل عند أبي فراس الذي يتداخل معه أحياناً
الجناس.

لها الذنب ولي العذر
ولا تنكريني أغني غير مُنكر
إذا البيت أشاني .. ألح بي الهجر
تسألني: من أنت؟ وه حليلة
فقلت: كما شامت ... وشاء لها الهوى
ونقف قليلاً عند الأشبون
ولكن مع المقدور فلأمرئ مكر
فطاروا وصاروا
يصاحبن ذلُّ ويصحبهم فخر
ألا رَجُلٌ حُرُّ ألا وِجِلٌ حر
قطاعتهم حتى تحطمت القنا وضاربتهم حتى تكسرت البئر

وإذا ما اكتفينا بهذا القدر من النقد الفني للبنية الإيقاعية، فإنه يتسنى لنا
أن نخرج على بناء آخر من أبنيتة العارضة ذاك هو البناء الفكري، فقد تقسمت
العارضة عدة من الأفكار إذا ما طرحنا الجانب الغزلي قليلاً الآن.
ثمة عدة من الأفكار التي تلاقى عليها الشاعران وأخر اختلف كل
منهما في تناوئها وواحدة اختص بها أبو فراس.

أما التي اختص بها أبو فراس فهي أخلاقيات المحارب أو صفات
الفارس ونراه وقد اهتم بها اهتماماً بالغاً ربما يرجع ذلك إلى كونه أمير نبيل ،
فهي جزء من تكوينه كمحارب متميز يمثل القدوة والنموذج والأبيات الآتية
تكشف عن هذه الصفات:

- ولا أصبح الخبيء، لخلوف بغارة

ولا الجيش ما لم تأته قبلي النذار

- وحى رذذت الحيل حتى ملكته

هزيماً ورذئي البراقع والخمر

- ومساحة الأذيال لمحري، لتيئها

فلم يلقها جاني اللقاء ولا وهر

- وهبت لها ما حازه الجيش كله

ورحت ولم يكشف لأبياتها يستر

- ولا راح يطغيق بأثوابه الغنى

ولا بات يئني عن الكرم الفقر

- وما حاجني بالمال أبني ونسوره

إذا لم أفر عروضي فلا وفر الوفر

هذه الأخلاق تلخص فيما عدا الشجاعة والثبات وقد تفرقت على طول
القصيدة وعرضها، تلخص في:

- إنذار العدو قبل بدء الهجوم مما يدل على قدرته على المواجهة.

- ليس من أخلاقه سبي النساء وإنما يرعي من حرمانهن ولا يتعرض لهن.

- الكرم في أشد الأوقات.

- الهدف من القتال الدفاع عن العرض والشرف لا جمع المال وكسب الغنائم.

إن فكرة استعراض أخلاق المحارب والفخر بها لم تكن من تلك الأفكار التي شغلت بال الأشبوني، إنما مجده يتناص مع أبي فراس في فكرة رئيسة تعتبر هي ركيزة القصيدة كلها، هذه الفكرة هي «الأسر» ما سبقه ثم الوقوع فيه ثم الخلاص منه، هذه الفكرة سنعرض لها بالتفصيل حينما نتناول البناء الأسلوبى للمعارضة.

كذلك من الأفكار التي تناصى فيها الأشبوني مع أبي فراس فكرة الآخر وموقفه من الشاعر وموقف الشاعر منه، والآخر الذي يمثل العامل المشترك بين الشعارين هو الأصحاب الذين رافقوا كلاً من الشعارين قبل الوقوع في الأسر، ثم تقديمهم النصيحة بالفرار، ويجد كل شاعر نفسه يفضل الوقوع في الأسر على أن يأخذ بنصيحة أصحابه ويولي ظهره للقتال ويضرب: فالنجاة في ذل الهرب ليست من اختيارات الفارس الشجاع.

لقد تناصى الأشبوني تماماً مع الحمداني في سلوك هذا المسلك والثبات على هذا الخيار الذي ليس من الشرف أن يكون عنه عيباً.

وسأرجى الاستشهاد بالأبيات التي تمثل هذه الفكرة فسنعرض لها بالتفصيل في تحليل البنية الأسلوبية فلا داعي لتكرارها إشاراً لعدم الإطالة.

موقف ثانى للآخر في المعارضة يتناصى معه الأشبوني مع أبي فراس ذاك هو الآخر الذي يمثل المنقذ أو المنجد الذي يستغيث به كل شاعر، فأبو فراس طلب العون من ابن عمه سيف الدولة الحمداني مراراً لكن الأمر لم يكن سهلاً، حتى إن أم أبي فراس ذهبت إليه في حلب ترجوه أن يسرع الخطا في هذا الأمر ولكن المنية وافتها قبل أن يفك أسر ولدها.

على أن أبا فراس لم يصرح باسم ابن عمه سيف الدولة واكتفى بذكر
قومه والفخر بهم.

أما الآخر الذي ظهر في عارضة الأشبوني ومثل شخصية المنقذ فهو
شريف من شرفاء سلا وهو القاضي على أبو الحسن وقد لبى نداءه وفك أسر.
فناديت في حول من الدهر كامل

ألا رَجُلٌ حُرٌّ إلا رجل حر

وإن وراء البحر أروع ماجسداً

بغرته الفراء يُستنزل القطر

ألا خبراني ابني أبي هل أتاكما

وشيكاً عن القاضي أبي حسن ذكر

سلا عن سلا هل من على حقيقة

فلانسي في أحشاء قورية سر

ثم يمضي في مدحه والفخر بصفاته.

أما العدو فهو صنف ثالث من ذلك الآخر الذي تعدد في القصيدتين،
فالعدو هو الذي ساق كلا الشاعرين أسيراً بعدما نشبت بينهما معركة ضروس
دارت رحاها بشراسة بذل فيها كل شاعر من الثبات والشجاعة ما جعله يطمئن
لموقفه فقد أخذ بكل الأسباب والوقوع في الأسر بعدئذ قدر لا مهرب منه.

ولكن موقف أعداء الأشبوني اختلف عن موقف أعداء أبي فراس منه،
فأعداء الأشبوني أرببوه بالكلاب الفحلة المخيفة وقيدوه وكتبلوه وساموه بما
أشعره بالذل والهوان، أما أعداء أبي فراس فقد راعوا مكانته كأمير ولم يجردوه
من ملبسه كما اعتادوا أن يفعلوا بأسراهم وإن كانوا قد منّوا عليه بذلك. يقول
أبو فراس:

يَمُتُّونَ أَنْ خَلَّوْا ثِيَابِي، وَإِنَّمَا

عَلَى ثِيَابٍ، مِنْ دِمَائِهِمْ، حُمُرُ

ويقول الأشبوني:

فجاءوا بأنواع الكبول ونظّموا

سلاسل في جيدي كما يُنظّم الدر

وساقوا كلاباً كالفعولة أجساً

لها أعينٌ خضر ملاحظها شُرُور

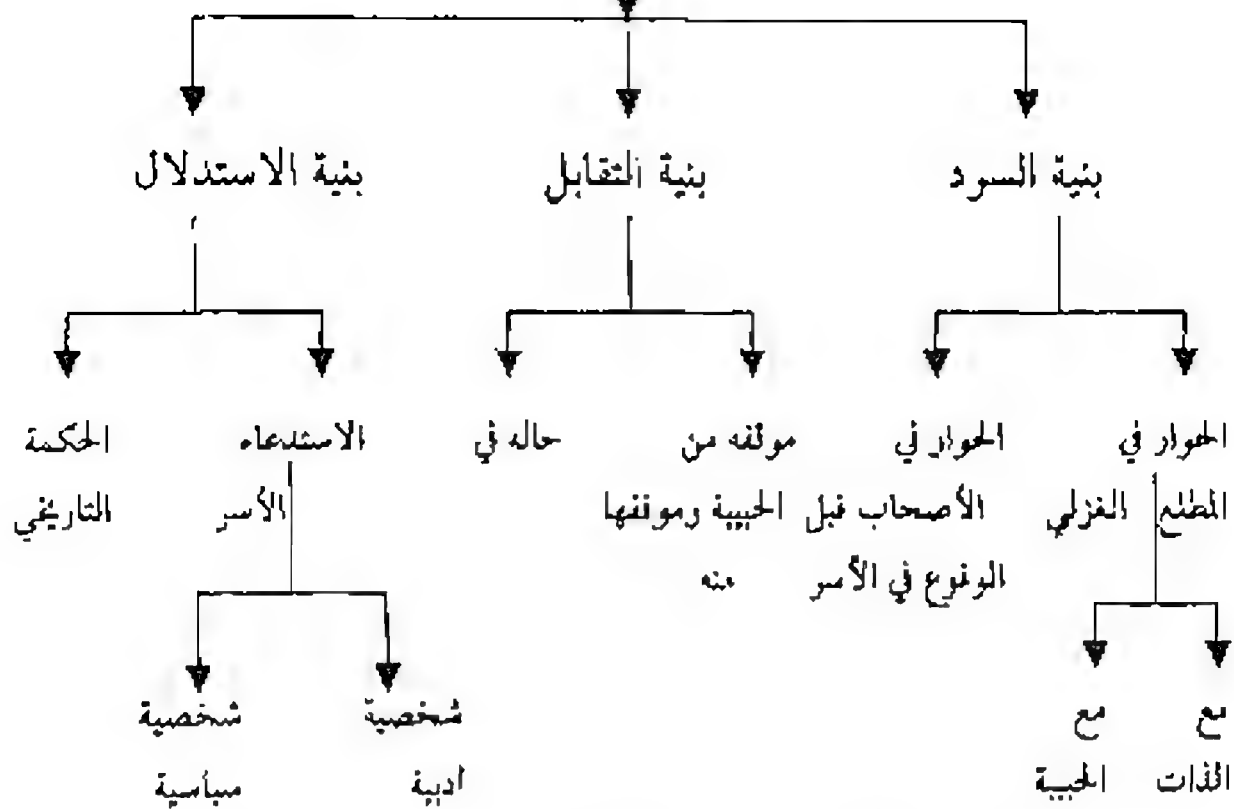
فقالوا اعطنا ألفاً فقلت مضاعفٌ

[]

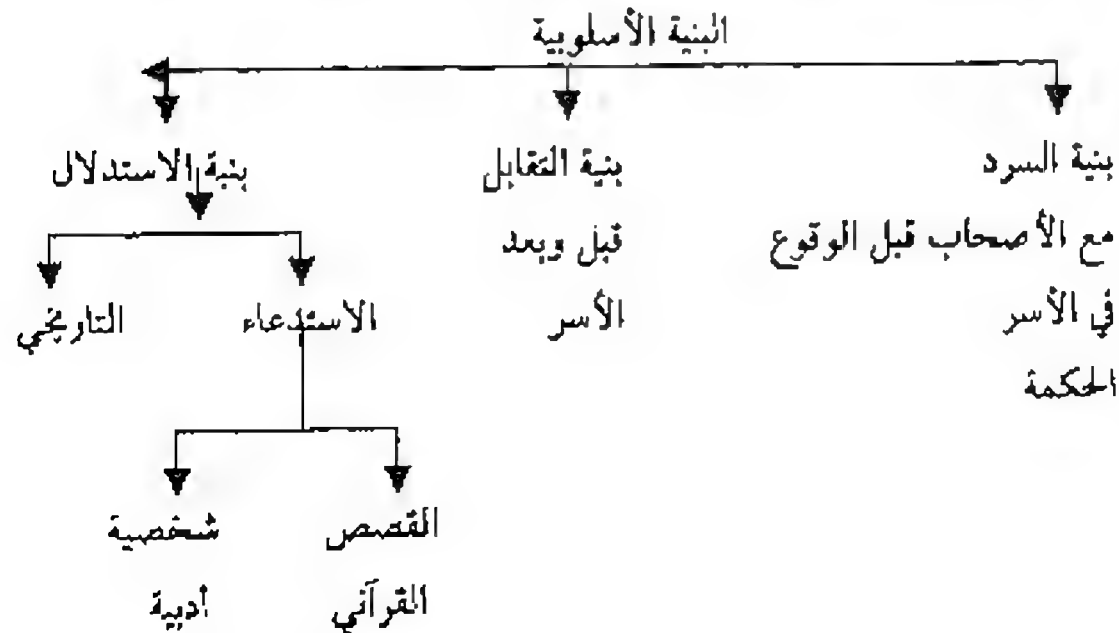
وإذا ما حاولنا إمعان النظر في الأسلوب الذي أدى به أبو فراس هذه الأفكار والمعاني فستجد أنفسنا أمام بناء أسلوبٍ متميز غني بالعديد من العناصر ويدعو إلى إعجاب العديد من الشعراء الذين ترجعوا إعجابهم هذا في صورة هذا الفن من المعارضات الشعرية.

ونستطيع أن المحدد العناصر التي اعتمدها البناء الأسلوبى أساساً له في هذه القصيدة لأبي فراس.

البنية الأسلوبية



وسنفسصل ما أجهلناه في التشكيل السابق بعد عرض مثيله للأشبهوني
فنرى أن الأشبهوني تناصص مع هذا البناء تماماً إلى ما تميز به في بعض الجزئيات.



ولنبدا في تحليلنا للبناء الأسلوبي بأبي فراس:

أولاً: بنية السرد أو الحوار:

استهل أبو فراس مطلع قصيدته بهذا الحوار مع النفس الذي يكشف عما يعتمل بين جوانبه من صراع ما يظهره وما يطوي عليه فؤاده فيقول:

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر

أم للهوى نهى عليك ولا أمر؟

بلى أنا مشتاق وعندي لوعة

لكن مثلي لا يُسَدِّع له سرُّ

ثم يطالعنا ذلك الحوار الجميل الذي يصور مدى حبه واحتماله ومدى تدللها عليه وعدم أكثرائها الظاهري به فيقول:

تسألني: من أنت؟ وهي عليمة

وهل بفتى مثلي على خاله تُكرُّ؟

فقلت: كما شئت وشاء لها الهوى:

تنبِّئك أ قالت: أيهم؟ فهم كُثُرُ

فقلت لها: لو شئت لم تتعشني

ولم تسألني عنِّي وعنسدك بي خُبْرُ

فقلت: لقد أزرى بك الدهرُ بُعدنا

فقلت: معاذ الله بل أنت لا الدهرُ

وما كان للأحزان الولاك، سَمَلَكُ

إلى القلب، لكن الهوى لليلي جسر

ثم لا يفتأ أبو فراس يميل إلى هذا اللون من الأساليب فيصور هذا الجدل بين أفكاره وأفكار أصحابه في تفصيل الأسر على النجاة، فيقول:

وقال أميحابي: الفرار أو الردى؟

فقلت: هما أمران؛ أحلاهما مرٌ

ولكنني أمضي لما لا يعينني،

وحسبك من أمرين خبرها الأمر

بقولون، لي: بعت السلامة بالردى

فقلت: أما والله، ما نالتني خُسْرٌ

وهل يتجافى عني الموت ساعة

إذا ما تجافى عني الأسرُ والقرُ

وهكذا لمسنا مبلغ اهتمام أبي فراس بأسلوب الحوار الذي استعان به للتعبير عن أهم الأفكار التي تناولها في هذه القصيدة وكيف أثراها وبث فيها الروح واعتمد على عناصر التشويق والجذب والمشاركة والتفاعل مع الذات ومع الآخر في إطار حوارى هادئ بلا ضجيج، حوار دل على إيمانه بما يحس من مشاعر صادقة نحو ما يحب ويلزم بها، بما يذهب إليه من فلسفة في الحياة أو رؤية وإن كانت خاصة لا يأخذ بها الكثير من الناس في مواقف التضحيات أو المحن، وسيكون لنا وقفات أخرى عند هذا البناء حينما نتعرض إلى التحليل الوصفي التصويري.

أما بنية المقابلة، فإن الموضوع يمثل الداعي الرئيس للارتكاز على البناء التقابلي في القصيدة، وقد اعتمد عليها أبو فراس منذ المقدمة الغزلية وإلى النهاية، ففي المقدمة الغزلية كشف عن موقفه الوفي الثابت وبين موقف الحبيبة الذي اتسم بالغدر والهجر وصور ما آلت إليه نفسه وجسده من جراء هذا الحب بعدما كان في كامل عافيته وبهائه، هذا الحب الذي أضناه وأهزله حتى إنها لم تعرفه وهو الذي لا ينكره أحد، هو يحفظ العهد وهي تضيعه، هو يسد أذنيه عن الواشين وهي تستمع إليهم.

حفظتُ وخسيتُ المسودة بيننا

وأحسن، من بعض الوفاء لك، العذر

تروغ إلى الواشين في، وإن لي

لأذنا بها، عن كل واشية، وفقر

بدوت، وأهلي حاضرون، لأنني

أرى أن داراً، لست من أهلها فقراً

وحاربت قومي في هوالك، وإنهم

وإيمائي، لولا حبك، الماء والخمر

فلن بك ما قال الوشاة ولم يكن

فقد يهدم الإيمان ما شيد الكفر

وفيت، وفي بعض الوفاء مدللة،

لأنسة في الحبي شيمتها القدر

إنها التقابلية في كل شيء.

يظهر الجلد وروحه تذوب حباً وظني.

وفاء وغدر، وصل وهجر، تصديق وتكذيب، محافظة وتضييع، افتداء

وتفريط.

هذا البناء التقابلي في المقدمة الغزلية يمثل إرهاصاً لذلك الموقف المتباين

بينه وبين أصحابه من الأسر. إن هذا المطلع الغزلي قد يرمز به عن وفائق لأهله

وتخليهم عنه وغدرهم له وقت شدته متمثلاً هذا في موقف ابن عمه الأمير

سيف الدولة الحمداني، ونستطيع أن نؤكد الوحدة العضوية وجوداً واضحاً بين

هذا المطلع وبين الجزء الملحمي فهذا المطلع يمثل حالة أمير فارس وقع في الأسر

كبريأؤه يمنعه إظهار ضعفه إلا إذا لفه الليل بسواده فحينها يروح بمكنونه ويذرف

دموعه دون حرج، وقد عبّر عن أسره من خلال الرمز حينما وصف موقفه من حبه وهو هنا أسر معنوي يلاقي فيه العذاب والضني، إنه تعبير عن هذا الضغط النفسي الذي يقع تحت سيطرته كأمير أسير. إن البناء الرمزي في العمل الأدبي يعمل على وحدة الشعور وتعميق الانفعال كحالة يحياها الأديب والمتلقي على حد سواء مما يوثق ما بين أطراف العمل.

أما التقابلية فيما قبل الأسر فتظهر في هذا الحوار الذي دار بينه وبين أصحابه والذي سبق أن عرضنا.

إن قبل الصراع بين حائزين متقابلين السلامة والهلاك الحرية والأسر هنا يكون الاختيار الضعف فأحلى الأمرين مرًا لكن أيهما يبقى عليه شعوره بالرضا لهذا الاختيار إنه الأسر فهو اختيار يحقق له الإبقاء على الشرف ولذا فهو يختم القصيدة بعدة أبيات يعتز فيها بنفسه ويفخر بقومه وبأعجادهم التي لا بد أن يضحوا من أجلها ويجودوا.

أما بنية الاستدلال فهي من البنى التي ظهرت هي الأخرى كسابقاتها جللية واضحة مؤدية دورها الهام في البناء العام للقصيدة، وقد استنفر أبو فراس كل طاقاته الإبداعية الثقافية في سبيل هذا، فجاء الاستدعاء المعرفي التاريخي غنيًا، وتمثل هذا في استدعاء شخصية أدبية وأخرى سياسية، أما الشخصية الأدبية فهي شخصية عنتر، وقد تناهى أبو فراس معه في موقف ابنة عمه منه حينما أنكرته، يقول عنتر^(١):

هلاً سألت الخيل يا ابنة مالك

إن كنت جاهلة بما لم تعلمي

(١) ديوان عنتر: ٢١.

يقول أبو فراس:

فلا تنكريني، يا ابنة العم، إنه

ليعرف من أنكرته البدو والحضر

ولا تنكريني، إنني ضير منكرو

إذا زلت الأقدام، واستنزل النصر

الموقف يكاد يتشابه إلى حد كبير فكلاهما فارس يخوض الحروب

وكلاهما تعرض إلى استخفاف ابنة عمه وإنكارها له.

كما يتناصى أبو فراس مع شخصية أدبية أخرى رأى فيها أبو فراس

انسجاماً مع صيغها في التعبير عن القيادة والشجاعة، تلك هي الخنساء في

وصف أخيها صخر البطولة والشجاعة.

تقول الخنساء^(١):

حُمَالُ الْوَيْةِ هَبَّاطُ أَوْدِيَةِ

شَسَاهِدِ أُنْدَيْسَةَ لِلْجَيْشِ جَرَارُ

ويقول أبو فراس:

وإنني لجرار لكسل كتسببه

معوذة أن لا يخل بها النصر

وإنني لكرال بكسل غوفه

كثير إلى لزأها النُّظَرُ الشُّرُزُ

وهكذا استدعى أبو فراس أشهر ما يمكن أن يفيد منه فيما يتلاقى معه

من إبداعات السابقين عليه.

^(١) ديوان الخنساء: ٤٩.

ولم يكتف الحمداني بذلك الشخصيات الأدبية إنما استدعى أيضاً شخصية سياسية هي الأشهر فيما أراد من المعنى الذي أراد وهو أن يدفع المروء عن نفسه الأذى بما يشينه ويعيبه من مكر وخداع، هذه هي شخصية عمرو بن العاص الذي استدعى أبو فراس قصته بالإشارة إليها بقوله:

ولا خير في دفع الردى ممثلة

كما رثها، يوماً، بسوءته عمرو

والإشارة هنا غاية في التوفيق وميتضح لنا هذا من خلال عرضه الذي هو من الأهمية بمكان للكشف عن العلاقة بين الأمرين.

والقصة أصبحت مضرب الأمثال وهي قصة التحكيم المرتبطة بشخصية عمرو بن العاص ودهائه الذي كان سوءة في حقه لأنه ما لجأ إليها إلا ليدفع عن نفسه الموت الذي كان محققاً على يد علي في موقعة صفين بعد الفتنة الكبرى بمقتل عثمان رضي الله عنه وسنكتفي بذكر رأيين فيها الأول للدكتور محمد عبد المجيد الرقاصي: «وتوجه علي بعد الجمل للقاء خصمه الثاني وبدأ كعادته بطرق أبواب السلم فأسفر إلى معاوية ثلاثة من رجاله يدعونه إلى الطاعة فلم يجد منه إلا الإباء ولم يعد من الصدام بدء، وبدأت المناوشات بين الفريقين شهر ذي الحجة سنة ٣٦هـ ثم تجددت السفارات حتى صفر سنة ٣٧، قد وقفت لغة اللسان وتحركت لغة السنان، وكانت المعركة الحاسمة، في صفين في الثامن من صفر المذكور، واستمرت رحاها ثلاثة أيام حسوماً، كان أولها أهل الشام، واستدار ميزانها لصالح علي حتى ظهرت دلائل النصر في اليوم الثالث، وأخذ معاوية يستعد للفرار، فنصحه عمرو بن العاص بالجوء إلى التحكيم فرفعوا المصاحف على أسنة الرماح وثنأدوا بتحكيم كتاب الله حقناً لدماء المسلمين.

كان التحكيم هو السهم الثاني الذي رُجّه لعلي فأصاب منه مقتلاً، فأين كان خصومه من هذا المطلب عندما دعاهم إليه قبل انقزال؟ ولماذا أجازوا إليه الآن ليجهضوا انتصاره الرشيك، ويوقعوا الفرقة في صفوف رجاله، ويكسبوا الوقت للتحرك والتدبير^(١).

والرأي الثاني للشيخ محمد الحصري: «ولما أمسى المساء على الفريقين لم ينفصلاً بل استمر القتال شديداً طول الليل ويسمون هذه الليلة اهريز يشبهونها بليلة القادسية. حتى إذا أصبح عليهم صبح يوم الجمعة أخذ الأشر يزحف باليمينه ويقاوم بها ويهيج الناس بقوله وعلى يده بالرجال لما رأى من ظفروه، وبيناهم في الشدة الشديدة إذا بالمصاحف قد رفعت على رؤوس الرماح من قبل أهل الشام وقائل يقول هذا كتاب الله عز وجل بيننا وبينكم من تغور الشام بعد أهل الشام من لتغور العراق بعد أهل العراق فلما رأى أهل العراق المصاحف مرفوعة قالوا: أجب إلى كتاب الله فقال لهم علي: يا عباد الله امضوا على حكمكم وصدقكم فإن معاوية وعمرو بن العاص وابن أبي معيط وحبيب بن مسلمة وابن أبي سرح والضحاك بن قيس ليسوا بأصحاب دين ولا قرآن أنا أعرف بهم منكم قد صحبتهم أطفالاً وصحبتهم رجالاً فكانوا شر أطفال وشر رجال ويحكم إنهم ما رفعوها ثم لا يرفعونها ولا يعلمون بما فيها وما رفعوها لكم إلا خديعة ودهاء ومكيعة. فقالوا: ما يسعنا أن ندعي إلى كتاب الله عز وجل فنأبى أن نقبله، وقال مسعر بن فدكي التميمي وأشباه له من القراء أجب إلى كتاب الله إذا دعيت إليه وإلا ندفعك برمئك إلى القوم أو نفعل كما فعلنا بابن عفان إنه علينا أن نعمل بما في كتاب الله عز وجل والله لنفعلنها أو لنفعلنها بك^(٢)»

^(١) مصر الخلالة الراشدة، د. محمد عبد الحميد الرفاعي ١٤٢٤هـ - ٢٠١٣م، مكتبة النصر، جامعة القاهرة، ص ٢٢٥.

^(٢) الدولة الأموية، الشيخ محمد الحصري، ج ٢، ص ٢٦٨، ٢٦٩، دار المعرفة، بيروت - لبنان، ط. الثالثة ١٤١٧هـ - ١٩٩٧م.

يختلف د. أحمد مجاهد مع د. عشري زايد في رؤيته حول وجوب الامتزاج التام بين الشخصيتين فيقول د. مجاهد: «كما أسجل اختلافي مع فكرة حتمية التكافؤ الكمي بين العنصر التراثي والعنصر الحدائي داخل بنية النص» التي يطرحها على عشري زايد من قوله: «المفروض في عملية استخدام الشخصية التراثية والتعبير بها أن يتم في إطارها الامتزاج التام والمتكافئ بين ما هو تراثي وما هو معاصر، فإذا ما طغى أحد طرفي المعادلة على الآخر اختل البناء الفني» فلكل نص قانونه البيوي الخاص المتحكم في إنتاج دلالة، وأنه لا توجد نسب ثابتة للمخلوط بين ما هو تراثي، وما هو حدائي في الأبنية النصية كافة، وإنما الأمر قابل للاختلاف من نص إلى آخر وفقاً لتغير دلالة النصوص»^(١)

يري د. مجاهد أن «التوظيف الفني للشخصية التراثية يسمح بتحويلها إلى شفرة حرة متفاعلة مع بنية النص»^(٢)

«عندما يوظف الشاعر إحدى الشخصيات التراثية داخل بنية قصيدته الحديثة محاولاً التوفيق بينها وبين واقع المعاصر الذي يريد التعبير عنه، فإنه في حقيقة الأمر يحاول التوفيق بين نوعين مختلفين من الخطاب، الخطاب التاريخي والخطاب الشعري»^(٣)

وإذا كان أبو فراس أجاد توظيف ثقافته الأدبية والسياسية في التناص مع تلك الشخصيات وما يمكن أن يستفاد من أحداث ميامية أو أساليب شعرية في مسيل خدمة البنية الاستدلالية التي تهدف إلى تأكيد ما يذهب إليه، فإنه أيضاً

(١) أشكال التناص الشعري: ٣٥٥، ٥٦.

(٢) نفسه: ٤٨٧.

(٣) نفسه: ٣٥٩.

سلك في سبيل ذلك مسلك الحكمة التي لها أكبر الأثر في الإثبات عن طريق التجارب والفكر الذي هو نتاج ثقافة الآخرين أو ثقافته الخاصة.

وقد توالى الحكم في موضع الحديث عن تفضيل الأسر على الفرار، هذا مجال تفاوت في الآراء ولذا فقد استأفى الحكم في محاولة للإقناع والاستدلال بالحجة، فجاءت هذا الحكم ضرورة وظفت في مكانها المناسب.

ومما هو ملحوظ أن حكم أبي فراس أنت بعد جمل خبرية لتؤكد لها في صورة كنائية تحملها فجاءت أدعى إلى الاقتناع والتصديق وأروع في أداء المعنى، ولننظر الآن في بعضها:

- ولكن إذا حُسم القضاء على امرئ

فليس له برّ يقبّه، ولا يجر

- هو الموت، فاختر ما علا لك ذكره،

فلم يمت الإنسان ما حيي الذكر

- ولا خير في دفع الرّذي بمثلّه

كما رثعنا، يوماً بسوءه عمرو

- سيذكرني قومي إذا جدّ جيتهم

وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر

- وإن مُتْ فالإنسان لأبد ميت

وإن طالت الأيام، وانفجع العمر

- تهون علينا في المعالي نفوسنا

ومن خطب الحسناء لم يُغلها المهر

وبعد هذا العرض للبيئة الأسلوبية في القصيدة المعارضة، لنا أن ندقق النظر في مثلثها في القصيدة المعارضة، لنقف عند مواطن التناص بينهما البنية

الأسلوبية في قصيدة أبي بكر الأشبوني، وبحسب التقسيم الذي سبق وضع
خطوطه الرئيسية فعلينا أن نبدأ ببنية السرد أو الحوار.
وتتركز هذه البنية في قصيدة الأشبوني في ذلك الحوار الدائر بينه وبين
أصحابه:

فقلت لهم: خيل النصارى فشمروا

إليها وكرؤوا ها هنا يحسن الكر

وكانت حُمى النوم قد حصرعتهم

فقلوا وولوا مدبرين وما قرؤوا

وإن كان رد الأصحاب ليس قولاً إنما فعلاً فقد ردوا عليه بفرارهم
وتخليهم عنه وتركه وحيداً.

كذا لجذ الحوار بينه وبين أعدائه:

فقالوا اعطنا ألفاً فقلت مضاعفاً

وكما نرى فإن مساحة الحوار جاءت ضيقة محدودة ولم تظهر كما هي
عليه في قصيدة أبي فراس إنما البنية السردية هي التي تنظم القصيدة من بدايتها
إلى ما يقرب من النهاية، فالقصيدة حكيم وقصي لما حدث له.

أما بنية التقابل فإن القصيدة تركز عليها وتتناصى بذلك مع نفس البناء
في القصيدة المعارضة؛ فقد صور الأشبوني موقفه المتضاد مع موقف أصحابه ثم
حاله حينما وقع في الأسر وحال أعدائه كما تعرض لإظهار شعور الأسير وما
يتضاد معه.

فقبل ظهور الأعداء له كان يغطاً طيلة ليله في حين غالب أصحابه النوم:

سريت وأصحابي يميلهم الكرى

فهم منه في سكر وما بهم سكر

كما كان قبل ظهريهم وسط أصحابه ثم ترك وحيداً فرداً بعد ذلك،
وهذا يعطينا فرصة الإحساس بمشاعره في تلك الأثناء فبين الأصحاب أنس
واطمئنان وبدونهم تكون الوحشة والخوف، إن موقفهم من القتال كان مفاجئاً
له لكنه مع ذلك ثبت على إيمانه بضرورة القتال حتى ولو كان وحده لا نصير
ولا مؤازر

(فقلت لهم كروا ما هنا يحسن الكر)

(فقلوا وولوا مدبرين وما قرؤا)

(وأفردت سهماً واحداً)

ثم تتقابل وتتضاد مشاعره ومشاعر أعدائه الذين ساقوه إلى الأسر.

(بصاحبي ذلك ويصحبهم فخر) ونعني دنيا الشاعر.

كذلك يقابل بين الدنيا في وجود مدحوخة في غيابه عنها

يعدل على تعمير الأرض كلها وتوسع الدنيا ولو أنها قبر

ومن البنى الأسلوبية التي تناصى فيها الأشبوني مع أبي فراس

الاستدلال، وقد تفرع إلى عنصرين استدعاء تاريخي وحكمة، أما الاستدعاء

التاريخي فيتمثل في استدعائه لشخصية أدبية هي زهير بن أبي سلمى في قوله^(١):

تداركتما حبساً وذبيان بعدما تقانوا ودقوا بينهم عطر منسم

وقد استدعى القصيدة التي دارت بين حبسى وذبيان وانتشار الحرب

كانتشار هذا العطر المشموم عبر الأشبوني بقوله:

أخرج أثوابي دماً وثيابهم

كان الذي بيني وبينهم عطر

كذلك تآثر الأشبوني في قوله:

(١) الديوان: ١٥

(وإن وراء البحر أرواح ماجداً) يقول عنتره^(١):

من كل أرواح ماجد ذي صولة فرس إذا لحقت خصي يكلها

أما ما امتاز به وبشكل يكاد يكون سن للشعر الأندلسي عامة وليس كخاصية انفرد بها الأشبوني، ذلك هو التناص القرآني باستدعاء الآيات القرآنية وما تحمله من قصص، وللمنظر إليه مصوراً ما فعله النوم بأصحابه سریت وأصحابي ميلهم الكرى

فهم منه في سكر وما بهم سكر

فقد تناصى مع قوله عز وجل في تصوير أثر أهوال يوم القيامة على الناس فكانهم يترنحون من السكر وما هم بمسكرين:

﴿يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ

حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَرَىٰ وَمَا هُمْ بِسُكَرَىٰ وَلَٰكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ﴾

سورة الحج الآية ٢

كذلك تناصى الأشبوني في قوله:

(وأفردت سهماً واحداً) حينما تركه أصحابه وفرّوا تناصى مع قول الله

تعالى في قصة زكريا عليه السلام: ﴿رَبِّ لَا تَذَرْنِي فَرْدًا وَأَنْتَ خَيْرُ الْوَارِثِينَ﴾

سورة الأنبياء: الآية (٨٩)

كذلك في قوله.

فضاقت على الأرض حتى كأنها

بما رَحِبَتْ ما كان في طولها فتر

^(١) الديوان: ٧٠.

تناصي مع قوله تعالى:

﴿وَضَاقَتْ عَلَيْكُمُ الْأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ﴾

سورة التوبة: الآية (٢٥)

أما الحكمة في عارضة الأشبوني فلم تحظ باهتمام مثل ما حظيت به عند الحمداني: صحيح أنه وظفها لنفس الغرض وهو الاستدلال على صحة الفكرة والتأكيد عليها والإقناع بها، لكنها جاءت محدودة وفي موضع واحد: وكنت عهدت الحرب مكرراً وخدعة

ولكن مع المقدور ما لا مكر

لقد أراد أن يثبت صحة موقفه من اختيار الثبات والقتال على النجاة فاراً هارباً وأن كل ما يحدث للمرء بعد ذلك فهو قدر المهم أن يأخذ بأسباب النصر أما النتائج فليست من صنع يديه.

البنية التركيبية:

امتاز أبو فراس في تكوين البناء التركيبي للجملة الشعرية بالبساطة والانسائية والمهارة في اختيار التراكيب النحوية وصوغها ورصفها على هذه الشاكلة الرائعة التي نرى أن الأشبوني تصرع عنها وإن تناصي معه في بعض ألوانها، فإذا كان أبو فراس يستعمل الألفاظ في تكوينات خبرية مناسبة للقص والسرد فقد احتذى الأشبوني حذوه.

كما تناصي الأشبوني مع أبي فراس في اختيار بنية الفعل الماضي لتكون هي المناسبة لأسلوب الحكيم أو السرد، وأفضل هنا ألا آتي بالأبيات إشاراً للإيجاز فهذا النمط يلتزم القصيدة كلها.

ومن البنى التي نستطيع أن نقول بالتناصية فيها، بنية الحال فقد وجدناها عند الأشبوني كما هي موجودة عند أبي فراس وأرى أن الداعي إلى هذا النوع من الأبنية جاء ليؤدي دوراً هاماً بل نستطيع القول إن الموضوع يفرض استعمال هذه الصياغة التركيبية لبنية الحال التي تصور حال الشاعر قبل المعركة وأثناءها ثم تصور دفوعه في الأسر وما بعد الأسر.

إن بنية الحال أفصحت عن الموقف وعن الشاعر بصورة جيدة، فهذا أبو فراس وبعد تجاوز المقطع الغزلي الرائع يقول في وصف الأسر:

أسرت وما صحيح بعزل لدى الوض

ولا فسر من مهر ولا ربه غمر

إن بنية الحال هنا دفعت تروهماً قد يقع فيه الملتقى بأن أصحابه لم يكونوا مستعدين للقتال، ولكن الأمر الذي أراد أن يؤكد هو أن القدر نافذ مع جميع محاولات دفعه وردّه، نضيف هنا أن استعمال فعل الأسر جاء مبنياً للمجهول (أسرت) مما له دلالة في نفس أبي فراس توحى باحتقاره لأعدائه وأنه لا يجب تعريفهم فهم أقل من ذلك.

أما الأسنوى فقد بني الفعل للمجهول حينما ذكر تحلى أصحابه عنه (وأفردت سهماً واحداً) ليكشف عن غضبه من أصحابه، لذلك جاءت الحال في قول أبي فراس:

وهل يتجاني هي الموت ساعة

إذا ما تجافى عني الأسر والضمر

وقوله:

سبذكرني قومي إذا جدّ جدّهم

وفي الليلة الظلماء يستند البدر

وقوله:

وحسبُ رددت الخيل حتى ملكته

هزيماً وردتني البراقع والخمر

وقوله:

وهبت لها ما حازه الجيش كله

ورحت ولم يكشف لأبياتها ستر

وبهذا التنوع للحال ما بين الحال المفردة والحال الجملة استطاع أن يصور الحمداني اعتقاده بالقضاء والقدر، كما صور أهميته في قومه وبطلته وأخلاقه الحربية.

ولما كان الموضوع واحد بين الشاعرين، فإننا نلاحظ مدى ميل الأشبوني إلى الاستعانة ببنية الحال والأمثلة كثيرة يصور فيها أو يكشف من خلالها عما أراد أن يكشف عنه من أحواله في مواقف عدة ومنها قوله:

- سريت وأصحابي يميلهم الكرى
- لهم منه في سكر وما بهم سكر
- وكانت حميا الثوم قد صرعتهم
- فقلوا وولوا مدبرين وما قرّوا
- وأفردت سهماً واحداً في كنانة
- من الحرب لا يخشى على مثله كسر
- وأحذق بي والموت يكشر نابه
- ومنظره جهنم وناظره شذر
- فأعطيتها وهي الدنية صاغراً
- وقد كان لي في الموت لو يدني عذر

- فطاروا وصاروا بي إلى مستقرهم

يصاحبني ذلك ويصحبهم فخر

- فتأديت في حوال من الدهر كامل

ألا رجل حر ألا رجل حر

رأينا كيف صورت بنية الحال وأسهمت إسهاماً عظيماً في الكشف عن أسباب وقوع الأشبوني في الأمر فهو لم يقع لتخليه عن سلاحه أو لضعف منه، إنما نتيجة نوم أصحابه فلم يكونوا على استعداد للقتال وحينما أفاقوا على هذه الحقيقة تركوه وحده وهربوا وظل هو يقاتل ويطاعن ويضارب.

فطاعتهم حتى لمحطمت القنا

وضاربتهم حتى تكسرت البئر

إن بنية الحال هنا صورت مدى ثباته واستبساله في القتال وأنه ظل يطاعن ويضارب إلى أن عدم أدواته القتالية.

ولذا كانت تراكيب أبي فراس امتازت بظهور عدة أبنية أدت دورها في ظهور القصيدة على هذا النحو المتكامل نحو الجملة الشرطية والاعتراضية أو بنية التقديم والتأخير أو بنية النفس، كل ذلك لم نجد له شأن يذكر في ساعات التناص الخاصة بتركيب البنية الشعرية عند الأشبوني.

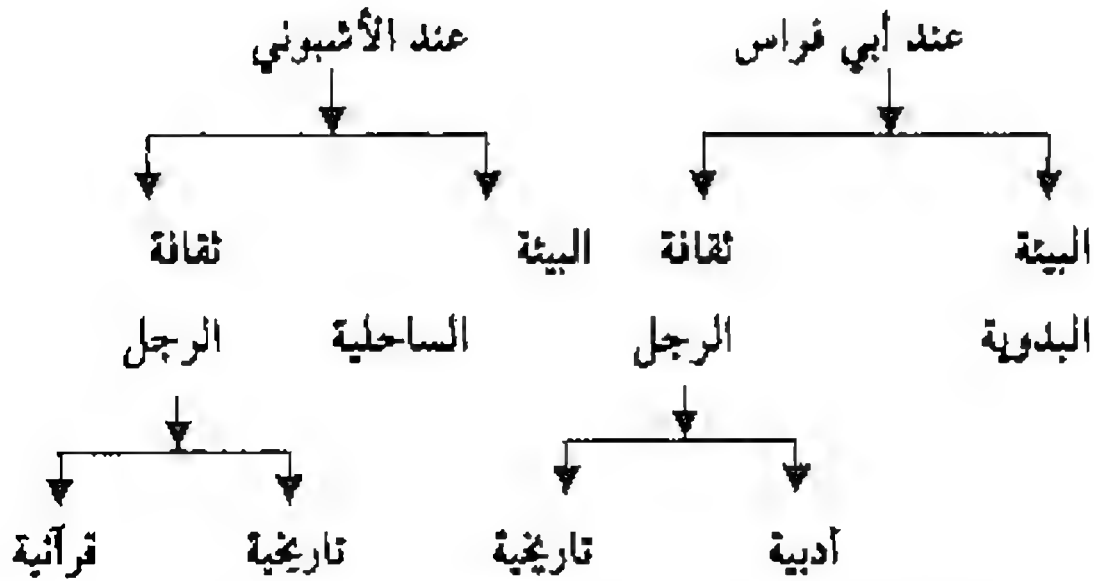
البناء التصويري

أما البنية التصويرية في عارضة الأشبوني فهي ما نصل به إلى ختام تحليلنا لهذه العارضة، وسنتناول النظر في هذا المستوى من الأبنية في ثلاثة محاور. المحور الأول: مصادر التصوير، والثاني. أنواع التصوير، أما المحور الثالث فعن سمات هذا التصوير وسيكون النظر في هذه المحاور من خلال عقد موازنات بين القصيدتين في كل محور من المحاور الثلاث.

أولاً: مصادر التصوير.

لقد تعددت مصادر التصوير في قصيدة الأشبوني مثلما تعددت عند أبي فراس، فكل قصيدة استمدت صورها من أكثر من مصدر كما سيوضح:

مصادر التصوير



وبواسطة التخطيط السابق ستوضح الخطأ في كل من القصيدتين.

عند أبي فراس:

اعتمد أبو فراس مما اعتمد عليه من مصادر صورته على البيئة البدوية
التي صدر عنها فإلهمته خيالاته وكانت تعبيراً صادقاً عن واقع البيئي، فنراه
يستعين في غزله وفخره بها في تصويره لحركة محبوبته في صور مهر مرح نشيط.
وقور وريحان الصبا يستفزها

فتأرن أحياناً كما يأرن المهر

ومرة بصور نفسه في نداءاته الوجلة لمحبوبته وكأنه ينادي ظبية أحاط بها
الخوف على طلاها الصغير من فوق تلعة مشرفة على رادٍ واسع سحيق
فمشاعره تماء بمحبوبته ورحاءاته وخوفه لن تسمعها بمحبوبته كهذه الظبية التي لا
يتوقع أن تسمع أي صوت يناديها وهي في هذه الحالة من الذعر باحثة عن
طلاها في هذا المحيط الشاسع.

كأنني أنادي دون ميثاء ظبية

على شرف ظمياء جللها الأعر

ثم تجلس حينئذ، ثم ترنو كأنها

تنادي طلاً بالواد أعجزه الحفر

كذلك تظهر البيئة البدوية من خلال تلك الصيغ التي تناص فيها مع
الخنساء في وصف أخيها صخر فهي صور تجسد البيئة البدوية.

(وإني لجرار لكل كتيبة)

(وإني لنزال بكل غوفة)

عند الأشبوني:

صدر الأشبوني مما صدر عنه في استقاء مصادر صوره عن البيئة
الساحلية التي ظهرت في أكثر من صورة عنده، ومنها:
فجاءوا بأنواع الكبول ونظّموا سلاسل في جيدي كما يُنظم الدُرُ
وقوله:

وإن وراء البحر أروع ما جُداً بغرته الغراء يُستنزل القطر
فالصورتان هم نتاج بيئة الشاعر، فحين أراد أن يصور كيف أن أعداءه
نظّموا السلاسل والقيود في عنقه كما ينتظم الدُرُ في عقد يحاط به العنق،
والصورة معتمدة على البيئة وما يستخرج منه ولكن العقود واللالئ تكون
للحلية والزينة وأرى أن الوصف هنا غير مناسب لما هو عليه من حالة قد
توحى بالأزدراء والراثثة في أسره، أما الصورة الثانية فقد أجاد التصوير فيها
لمشاعر إنسان ينتظر الإغاثة وكيف أنها كانت بعيدة المنال لبعد المسافة بين المغاث
والمغيث فهناك بحر واسع يفصل ما بينهما ولكن ومع هذه النداءات التي أطلقها
وهذا الجهد المضني الذي بذله المغيث فإن الغاية تحققت.

كذلك تكرر الاعتماد على (البحر) في قوله:

حنيني إليه موثقاً ومسرحاً

كما حنّ للبرّ الذي يفرقُ البحرُ

أما مصادر الصورة الأخرى من ثقافة دينية قرآنية أو أدبية أو تاريخية فقد
تعرضنا لها من قبل عند كلا الشاعرين.

ثانياً: أنواع التصوير:

مالَتِ الصورُ في القصيدَتَينِ إلى البساطة والسطحية، فهي ليست من نوع الصور الذهنية التي تحتاج إلى أعمال العقل والغوص وراء المعنى، إنما هي صور قريبة المنال سهلة المأخذ، ولتأخذ أمثلة على سبيل النموذج لا الاستقصاء، والصورتان الأولتان لأبي فراس إحداهما من مقطع الغزل والأخرى من الفخر بنفسه:

إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى

وأذلت دمعاً من خلاصقه الكبير

وهي صورة استعارية تدل على أنه بطلق العنان لمشاعره المكبوتة إذا ما لفَّه الليل ففيه لن يراه أو يلومه أحد.
كذلك قوله:

فاظمأ حتى ترتوي البيض والنفأ

واسغب حتى يشبع الذئب والنسر

والصورة أيضاً هنا استعارية كناية تدل على تمكنه من أعدائه بحيث أن أدوات قتاله تشرب من دمائهم وأن الحيوانات ستطعم من لحومهم وهو في سبيل تحقيق هذه الغايات بظل ظامئاً جائعاً حتى يهيى لهم ما يرجونه من مصاحبتهم له في القتال.

وكما هي الصورة عند أبي فراس بسيطة معبرة فإنها كذلك عند الأشبوني في قوله:

وليل كهمُ العاشقين تميص

ركبت دياجي ومركبها وعرُ

فالصورة تصور ثقل الليل عليه كثقل هموم العشاق وكيف أن هذا الليل يلفه ويكسوه كما القميص ثم جعل هذا القميص من الهم ثم جعل سواد الليل ركوباً صعباً مما كشف عن ما تحمل نفسه من إحساس بصعوبة وثقل الهموم فهو وإن كان بين أصحابه إلا أنهم نيام عنه غافلون.

وهذه الصورة بالرغم من أنها صورة مركبة توليدية إلا أنها لم تخرج عن النوع اليسير البسيط الذي نجد عليه جميع صور القصيدة.

من الملاحظ أن الليل احتل بدايات القصيدتين المعارضة والمعارضة مما له دلالة قوية على أن إحساس كل شاعر كان واحداً فكلاهما مهموم مكلم وحيد ولذا كان اختيار الليل ليكون هو المناسب لبسط هذه الهموم والبوح بها. أما الصورة الثانية فقد اخترتها على سبيل ضرب المثل وتأكيداً لما سبق من أن الصورة في القصيدتين لم تخرج عن البساطة والوضوح إلى التعقيد والإيغال.

وفيها يصور الأشبوني نفسه وقد أحاط به الأعداء الذين هم الموت الذي جعله في صورة وحش ضار كشف عن أنيابه فيبدو جهم المنظر بنظرائه الغاضبة البغضة:

وأخديق بي والموت يكشر نابه

ومنظر جهم وناظره شسور

ونستطيع وبكل اطمئنان أن نقول إن قصيدة الأشبوني بأكملها تقع تحت صورة واحدة كلية فالقصيدة من مستهلها إلى خاتمتها صورة كلية متحدة الأجزاء تأخذنا من حدث إلى آخر في انسيابية جميلة واتصال وثيق.

أما أبو فراس فقد تجزأت صوره حسب الغرض وإن انتظمتها وحدة
إحساس واحد مما جعل صور القصيدة كلها تحكي وتعبر عن إياء لا تناقض
بينها.

ثالثاً: عناصر الصورة:

تعدُّ العناصر التي تكونت منها الصورة الفنية في قصيدة الأشبوني والتي
تناص فيها مع نفس العناصر المكونة للصورة عند أبي فراس. تُعدُّ من العناصر
التي تضيف على الصورة بل القصيدة بأسرها ثراءً وغنى لما جمعت من عناصر
الحركة والصوت واللون، ولا نستطيع أن نجعل كل عنصر هو نوع نضيفه لأنواع
الصورة التي سبق إليها الحديث كأن تقول إن هناك الصورة اللونية أو الحركية أو
الصوتية، وإنما نستطيع أن نجعلها جميعاً كعناصر مكونة للصورة فالحديث عنها
هنا أليق وأدق.

وهذه العناصر مجتمعة كان لها أثرها البالغ في خيال المتلقي؛ إذ خلقت
جواً صادقاً من المعاشة والتفاعل وكان الصورة بهذه العناصر تنقلنا إلى قلب
الأحداث فنحياها حركة وصوتاً ولوناً. انظر إلى تلك الصورة لأبي فراس
واصفاً عزة نفسه وفخره بها ثم معاتباً أهله إذ تخلوا عنه:

يَمْنُونُ أَنْ خَلَوْا ثِيَابِي؛ وَإِنَّمَا

حَلَى ثِيَابِي، مِنْ دِمَائِهِمْ حُمُرُ

وَقَائِمٌ سَيْفِي فِيهِمْ أَفْذَقَ نُصْلُهُ،

وَأَعْقَابُ رُمُحٍ لِيهِمْ حُطَمَ الصُّدُرُ

مَسِيدُ كُرْنِي قَوْمِي إِذَا جَدُّ جِلْدِهِمْ

وَفِي اللَّيْلَةِ الظُّلُمَاءُ يُفْتَقِدُ الْبَدْرُ

فإن عشت فالطعن الذي يعرفونه

وتلك القنا والبيض والضمر الشقر

ونعود مع أبي فراس لصورة فريدة في حيويتها وحضورها:

كأنني أنادي دون ميثاء ظيمة

على شرف ظمياء جللها الدُفر

تجفل حيناً، ثم ترنو كأنها

تنادي طلاً بالوادي أعجزه الحُفسر

أما الأشبوني فلنا أن نتمثل من صوره بالقصيدة كلها، ولكن لنختم هذه

الصورة المعبرة عن القتال وما تعج به من العناصر المتعددة:

قطاعتهم حتى تحطمت القنا وضاربهم حتى تكسرت البثر

أهسرج أثوابي دماً وثيابهم كأن الذي بيني وبينهم عطر

وبأخذنا الحديث عن عناصر الصورة إلى تفسير العلاقة بين الصورة

والعاطفة.

ويسروي د. العشماوي أن وحدة العمل الفني نابعة من سيطرة عاطفة

واحدة على جميع صور هذا الفن فهناك ارتباط شديد بين العاطفة والصورة^(١) إن

ارتباط العاطفة بالصورة داخل العمل الفني هو ارتباط حسي ناشئ عن معاناة

الفنان لموقف نفسي معين، فليست الصورة في العمل الفني مقصودة لذاتها،

وليست العاطفة مجرد انفجار صاخب للهوى؛ كما أنها ليست هذا الجانب

العملي من الفكر الذي يحسب ويكره ويرغب في الشيء أو ينفر منه، وإنما

العاطفة في العمل الفني هي تجسيد للحظة شعورية معينة يسيطر عليها الفنان

ويخضعها للصورة كما يخضع الصورة لها بحيث يصبح الشعور هو الشعور

المصور والصورة هي الصورة المحسوس بها^(١)

^(١) قضايا النقد الأدبي: ١٠٤.

ويجد العشماوي بهذا التفسير للوحدة الفنية والعلاقة بين العاطفة والصورة ما يستطيع به توضيح ما جاء به كولردج في تعريفه للخيال «بهذا يمكننا أن ندرك لماذا جعل كولردج في تعريفه للخيال الصورة مرادفة للإحساس، ولماذا جعل هيمنة صورة واحدة أو إحساس واحد على القصيدة، أو على أي عمل فني هو المحقق للوحدة. ولماذا كانت الصورة أو الإحساس دون سائر أجزاء العمل الفني هي التي تنتسب إليها الوحدة؛ وأن ما نسميه بالوحدة العضوية أو الفنية ليس إلا وحدة الشعور أو الإحساس الذي ينتشر في سائر أجزاء العمل الفني فيلون صورها وموسيقاها بلون واحد نابع من موقف نفس يعانيه الشاعر لحظة انطلاقه بالعمل الفني، ومن هنا يلتقي الفن بالشعور، وتلتقي الوحدة الفنية بالوحدة الشعرية فكلاهما واحدة»^(١)

ونستطيع الاطمئنان إلى القول بأن القصيدتين سرت في صورها عاطفة واحدة وإحساس واحد كما أن هذه الصور عبرت عن هذه العاطفة وذلك الإحساس المهيمن من اعتزاز بالنفس وما هي عليه من أخلاقيات ومعتقدات وأسى وحزن من موقف الآخرين الذي ولد شعوراً بالوحدة والهوان، فاستطاع كل من الشعارين أن يحقق الوحدة الفنية من خلال تحقيق وحدة الشعور التي انتظمت صور كل قصيدة.

وجدير بنا قبل الانتهاء من النظر الفني في هذه العارضة أن نسجل ملاحظة أخرى تحسب لصالح شاعرنا الأشبوني ونعده استكمالاً لحديث العاطفة وعلاقتها بنوع الصورة من حيث الدقة والتفصيل أو الكلية الشاملة.

(١) نفسه: نفس الصفحة.

إن مشاعر أي إنسان أثناء الحدث تختلف بدرجة ما عن مشاعره إذا ما خرج عن هذا الحدث، بمعنى أنها تكون في الأولى موزعة مضطربة لاهثة فإذا ما أراد الوصف جاء آخذاً من كل أمر بطرف ومال إلى الكلية، أما إذا ما خرج من زمن الحدث مالت نفسه إلى الشعور بالاستقرار والاطمئنان فبدأ يصف بشكل يميل إلى استقصاء الحالة فلا يدع جزئية من جزئيات الحدث إلا وقد تعرض لها وهذا ما تؤكدُه العاطفة ونوع الصورة في كل من القصيدتين، وإذا ما علمنا أن أبا فراس نظم قصيدته وهو ما زال في أسره، وأن الأشبوني نظم عارضته بعد فك أساره وتمتعه بالحرية، فإننا نستطيع تفسير العلاقة بين الحالة النفسية والعاطفة المسيطرة وبين نوع الصورة.

إن مشاعر أبي فراس جاءت أكثر شجناً وأسى جاءت موزعة يفطرها الحزن فهو ما زال في أسره يعاني من الكثير فإذا ما عدنا لقراءة صورة الأسر عنده نجد لها وقد طاف فيها بعدة أشياء ولم يكمل الصورة بكل ما كان متوقفاً من تفصيلات. أما الأشبوني فقد تحقق من هذا الشعور الحاد بالأسى، وهذا يفسر اهتمامه بتفاصيل الصورة وتتبع جزئياتها وهذا أمر لا يتأتى إلا لمن استقرت نفسه وهدأت وبدأ يستعيد الصورة فتأتيه دقيقة مفصلة.

الأصم المرواني يعارض أبا تمام^(١)

ما للعدا جنة أوتى من الحرب
لو بذلوا قدماً زلت بقادسه
وإين يذهب من في رأس شاهقة
قد لا بدذر الدجى منكم بهالته
حدثت عن الروم في أقطار أندلس
من كل من يترك الهيجا في حلك
مقلب بين مستثاة وهاجرة
يرمي بهم ظهر طرق بطن مابحة
وتعبر الماء منهم نار عادية
وطود طارق قد حل الإمام به
لو يعرف الطود ما غشاء من كرم
ولو تيقن بأمنا حمل ذرته
بنته يعاود هذا الفتح ثانية
ويلبس السدين غصناً شوب عزته
تليق من نارع الإمام واختلطت
إن أب من غزوة أفسنت أحاديثه
معا إلى الشرف الأقصى بهمته
وحين جلى تدلى فوق أندلس
ملك إذا ما دعت الحرب من بعد
ما بين غصرة الأقطار نازحة

كيف المضر وخيل الله في الطلب
لأصبح الكل طياراً من الرعب
إذا رمته سماء الله بالشهب
واكتن ليث الشرى في غيبه الأثيب
والبحر قد فلا العبرين بالقرب
جمر إذا اخضرت الغبراء بالعشب
تقلب السيف بين الماء والذهب
فالبر في شغل والبحر في صخب
يصلى بها عابد الأوثان والصليب
كالطور كان لموسى أيمن الرتب
لم ييسط الغور فيه الكف للسحب
لعاد كالعين من خوف ومن رعب
أضعاك ما حدثوا في سالف الحقب
كان أيام بدر عنه لم تغيبوا
آراؤه في الرغى بالسمر والقضب
كان الإياب لأخرى أعظم النسب
دين مريح وعزم دائم الشعب
وجارح الطير لا ينفك عن كشب
طار السفين أمام الجحافل اللجب
واخضر في غمار الريح مضطرب

^(١) المن بالإمامة: ١٠٢.

والجيشُ تحطّطُف الأرواح راحته
ككتاب صفها وآلال أريدية
دامت جبال ديار القيروان فلم
حتى أناس بأمر المشرك مرضعة
حسناء يفتسر للخطاب ميسمها
منبعة من ثرى سور تكثفها
تغلغلست في خناق الجو صاعدة
حين غادرها طول الجصار لها
القت إليك بأيدي الدلة طاعة
سار العلوج وفي أضناهم من
صدوا الأكف للشمس النجم من فرح
خفت صقلية جهلا لوقرها
وشيعت ملكها للحرب محتفلا
وإمسا بعثت من جيشها نفلا
صدرت بالعرب العرياء وانقلبت
فكان سيفك نقادا له بصير
ورد رأس زباد ماله جسد
ألقته عن ظهرها جرداء جاعة
جلّى إيابك عنا كل مظلمة
إن الجزيرة من طول انتظاركم
صافح بثلث اليد البيضاء قبعتها
وامنح جزيل العطايا حانيا أبدا
يا وألدا علقنت من يمين مقدمه

من سابق زبدأو عائم درب
بيهن فاشبهت الأسطار في الكتب
يثن الأهنة إلا وهي كالكتب
أولادها حلبا جفا على حلب
عن جوهر السيف لا عن ميسم شيب
وزاخر مزيد الأمواج من غضب
حتى حسبتا مدار النجم في صيب
كأنها مركب أشفى على القطب
ومكنتك من المستلويو والسلب
من عفو مقتدر للغزو منتدب
ومثمروا لوثوب البحر من طرب
خرق الحسام وطيش في القنا السلبا
لما دعت أختها بالسويل والحرب
القى تفائسه في كف منتدب
عن الحسام رياح شر منقلب
نقى الزيوف وأبقى خالص الذهب
من مارن بالدم السوار مخضب
لو أنها مسحت من خذه الثرب
وأس الدّين من إيجاش مغرب
لها بكل طريق لحظ مرتقب
لأنها أصبحت مسودة الطيب
على الحماة حنو المشتق الحديب
أيدي الأمانى بحبل غير منضب

وَذَا نَسِيًّا لَمُؤَلَّاهٍ مَسْكِبٌ عَمَمٌ
جِسْمُ الْمَسَاحِبِ لِلزُّوَارِ مَبْنَعٌ
مَا بَيْنَ رَاحَتِهِ الطُّولَى وَخَاطِرِهِ
كَأَنَّمَا يَسْتُرُهُ وَالْجَسَدُ مُتَسَمِّلٌ
خَلِيفَةُ اللَّهِ بِأَدَى الْعِلْمِ يَتَسَمَّى
قَدْ اسْتَرَبَتْ مِنْهُ أَثْوَابُ الْعَصَا أَرْجَاءُ
أَلْقَيْتَا عَصِييَ الثُّورَى أَمْشَاخُ فَرْطَبَةٍ
أَتَشْكُ تَشْكُرُ مَا أَوْلَيْتَ مِنْ نَعَمٍ
تَزْدَادُ نَوْرًا إِذَا اسْوَدَّ الزَّمَانُ بِهَا
وَالصَّبْرُ فِي كُلِّ خُطْبٍ طَعْمُهُ صَبْرٌ
جَهَرَتْ مَعَارِفُكُمْ فِي الثَّامِسِ كُلِّهِمْ
وَدُمَسْتُمْ تَأْخُلُ الْأَيْسَامُ زِينَتَهَا

يُزَاحِمُ الثُّجَمُ فِي الْأَفَاقِ وَالْحُجُبُ
يَسْتَغْرِبُ النَّاسُ وَقَنًا فِيهِ لَمْ يَهَبْ
يَفِيضُ بِحَرِّ الثُّنْدَى بِالْعِلْمِ وَالْأَدَبِ
بَرْقٌ تَالِقٌ فَوْقَ الرَّاكِبِ السَّرْبِ
عَنِ جَوْهَرٍ مِنْ بَدِيعِ النُّظْمِ مُنْتَحَبِ
لَوْلَاهُ عَرَفْتُ نَحِيمَ الرُّوحِ لَمْ يَطْبِ
فِي مَنْبَتِ الْعِزِّ وَالْحَاجَاتِ وَالطَّلَبِ
وَأَمْسَا أَرْجَ السَّنَوَارِ لِلْمُسْحَبِ
كَأَنَّمَا سُرُجٌ فِي حَالِاسِكَ السُّوْبِ
لَكِنْ عَوَاقِبُهُ أَهْلَى مِنَ الصُّرْبِ
جَرَى الصِّقَالِ عَلَى الْهِنْدِيَّةِ الْقَضْبِ
مِنْكُمْ وَتَسْرِقُلُ فِي أَبْرَادِهَا الْقَشْبِ

قصيدة أبي تمام^(١)

السيفُ أصدقُ أنباءٍ منَ الكتبِ
بيضُ الصفائحِ لا سودُ الصفائفِ في
والعلمُ في شهبِ الأرماحِ لا مِغَةُ
أمنِ الروايةِ أم أمنِ النجومِ وما
تخرمنا واحدينا مَلْفَقَةً
عجائباً زعموا الأئامَ مُجَفَلَةً
وخوفوا الناسَ منَ دُهياءِ مظلمةٍ
وصيروا الأبرجَ العليا مُرَبَّةً
يقضونَ بالأمرِ عنها وهي غافلةٌ
لو يئستَ قطُّ أمراً قبلَ موقعِهِ
تستعِ الفتوحَ تعالى أن يُجِيطَ بِهِ
فتُحَ تفتُحَ أبوابُ السماءِ لَهُ
بأَيَّومٍ وقعةٍ صُورِيَّةٍ انصرفتِ
أنقِيتَ جدُّ بني الإسلامِ في صعدِ
أم لهمَ لو رجوا أن تُفتديَ جُعلوا
وبرزةِ الوجهِ قد أغيتَ رياضتها
يكرُّ فما افتَرعتها كفُ حادثةٍ
منَ عهدِ إسكندرٍ أو قبلَ ذلكَ، قد
حتى إذا مَحَضَ اللهُ السنينَ لها
أنهمُ الكَرِيَّةُ السوداءُ سادِرةٌ

في خدِّه الحَدُّ بينَ الجَدِّ واللُّوبِ
مُثَوِّبُهُنَّ جِلاءُ الشكِّ والرَّيبِ
بينَ الحَمِيصَتَيْنِ لا في السَّبْعَةِ الشُّهْبِ
صاغوه من زُخرفٍ فيها ومن كَدِّبِ؟
ليستَ بِبَيْعٍ إذا عُدَّتْ ولا هَرَبِ
عَثْنُ في صَفَرِ الأصْفارِ أو رَجَبِ
إذا بدا الكَوَكِبُ الغُرْبِيُّ ذو اللُّثْبِ
ما كانَ مُنْقَلِباً أو غيرَ مُنْقَلِبِ
ما دارَ في فَلَكَرِ مِثْثِها وفي قُطْبِ
لَمْ تُخَفِ ما حلَّ بالأوثانِ والصلبِ
نَظَمَ مِنَ الشُّعْرِ أو نُثِرَ مِنَ الحُطْبِ
وَبُرُزَ الأَرْضُ في أَثوابِها القُشْبِ
مِنكَ المَكى حَفْلاً مَفْسُولةَ الحَلْبِ
والمَشْرِكِينَ ودارَ الشُّركِ في صَبَبِ
فَسَداءَها كُسلٌ أم بِسرةٍ وأبِ
كِمَرِي وصَدَّتْ صُدُوداً عَنِ أَبِي كَرَبِ
ولا تُرَقَّتْ إِلَيْها هِمَّةُ السُّوَبِ
شابتَ نواصي الليالي وهي لَمْ تُشِبِ
مَحْضُ البَحِيلَةِ كانتَ زَيْدَةُ الحِقَبِ
مِنْها، وكانَ اسمُها فَرَجَةُ الكَرَبِ

جَرَى لَهَا الْفَأَانُ مَسْحاً يَوْمَ الْفِرَّةِ
لَمَّا رَأَتْ أُخْتُهَا بِالْأَمْسِ قَدْ خَرِبَتْ
كَمْ بَيْنَ حَبِطَانِهَا مِنْ فَارِسٍ يَطْلُ
بِسُنَّةِ السَّيْفِ وَالْخَطِى مِنْ دَمِهِ
لَقَدْ تَرَكْتَ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ بِهَا
غَادَرْتَ فِيهَا بِهَيْمَ اللَّيْلِ وَهُوَ ضَعْفَى
حَتَّى كَانَ جَلَابِيبَ الدُّجَى رَغِيَتْ
ضَوْءٌ مِنَ النَّارِ وَالظُّلُمَاءُ عَاكِفَةٌ
فَالشَّمْسُ طَالِعَةٌ مِنْ ذَا وَقَدْ أَقَلَّتْ
تَصْرِخُ الدُّهُورِ تَصْرِيحَ الْقَمَامِ لَهَا
لَمْ تَطْلُعِ الشَّمْسُ فِيهِ يَوْمَ ذَلِكَ عَلَى
مَا رُبِعَ مَيَّةً مَعْمُوراً يُطِيفُ بِهِ
وَلَا الْحُدُودُ وَإِنْ أَذْمِينَ مِنْ خَجَلٍ
مَسَاجِدَ غَنِيَّتَا مَنَا الْعَيُونَ بِهَا
وَحُسْنُ مُنْقَلَبِهِ كَبَدُو حَوَاقِبُهُ
لَوْ يَعْلَمُ الْكُفْرُ كَمْ مِنْ أَعْصُرٍ كَمَتَتْ
تَذِيرُ مَعْصِيَمٍ بِمَا لِلَّهِ مُنْتَقِمٍ
وَمُطْعَمِ النَّصْلِ لَمْ تَكُنْهُمْ أَمِلَّةُ
لَمْ يَغْرُ جَيْشاً وَلَمْ يَنْهَدْ إِلَى بَلَدٍ
لَوْ لَمْ يَكُنْ جَحْفَلًا يَوْمَ الْوَعْدِ لَعَدَا
رَمَى بِكَ اللَّهُ بُرْجِيَّهَا فَهَدَمَهَا
مِنْ بَعْدِ مَا أَشْبَوَهَا وَالْقَيْنَ بِهَا
وَقَالَ ذُو أَمْسِرِهِمْ لَا تَرْجِعْ صَدَدُ

إِذْ غَوِيَتْ رَحْمَةُ السَّاحَاتِ وَالرَّحَبِ
كَانَ الْخَرَابُ لَهَا أَهْدَى مِنَ الْجَرَبِ
قَانِي الدُّرَائِبِ مِنْ أَسَى دَمٍ مَرَبٍ
لَا مَنَّةَ الدِّينِ وَالْإِسْلَامِ مُحْتَضِبِ
لِلنَّارِ يَوْمًا ذَلِيلَ الصُّخْرِ وَالْخَشَبِ
يَقْلَعُ وَمَسَطَهَا صُبْحُ مِنَ اللَّهَبِ
عَنْ لَوْنِهَا أَوْ كَانَ الشَّمْسُ لَمْ تُغِبِ
وَقَلَمَةُ مِنْ دُخَانٍ فِي ضَعْفَى مُعْجِبِ
وَالشَّمْسُ وَاجِبَةٌ مِنْ ذَا وَلَمْ تُجِبِ
عَنْ يَوْمٍ هَيَجَاءُ مِنْهَا طَاهِرٍ جُنْبِ
بَانَ بِأَهْلِ وَلَمْ تُغْرِبْ عَلَى عَزَبِ
غِيلَانُ أَهَى رَأَى مِنْ رَبْعِهَا الْخَرِبِ
أَشْهَى إِلَى نَظَرٍ مِنْ خَدَّهَا الثَّرِبِ
عَنْ كُلِّ حُسْنٍ بَدَا أَوْ مَنظَرٍ عَجِبِ
جَاءَتْ بِشَاشَتُهُ عَنْ سُوءٍ مُنْقَلَبِ
لَهُ الْمَنِيَّةُ بَيْنَ السُّمْرِ وَالْقَضَبِ
لِلَّهِ مُسَوِّغُهُ فِي اللَّهِ مُرْتَهَبِ
يَوْمًا وَلَا حَاجِبَتْ عَنْ رُوحٍ مُحْتَضِبِ
إِلَّا تَقْدَمُهُ جَسْبُشُ مِنَ الرُّعْبِ
مِنْ نَفْسِهِ وَخَدَّهَا فِي جَحْفَلٍ لَجِبِ
وَلَوْ رَمَى بِكَ خَيْرُ اللَّهِ لَمْ تُصِيبِ
وَاللَّهُ بِفَتْحِ سَابِ الْمَعْقِلِ الْأَثِيبِ
لِلسَّارِحِينَ وَلَيْسَ الْبُورْدُ مِنْ كُتُبِ

أَمَانِيَا مَسْلَبَتُهُمْ تُجَسِّحُ هَاجِسِيهَا
إِنَّ الْحِمَامَيْنِ مِنْ بَيْضِ وَيَمِنْ شَمْرِ
لَكَبَيْتَ صَوْتًا زَيْطَرِيًّا هَرَقْتَ لَسَةً
عَدَاكَ حَرُّ الثُّغُورِ الْمُسْتَضَامَةِ عَنْ
أَجْبَتَهُ مُعَلِّيًا بِالسَّيْفِ مُتَصَلِّيًا
حَتَّى لَرَكْتَ عَمُودَ الشُّرُكِ مُتَقَعِرًا
لَعَا رَأَى الْحَرْبَ رَأَى الْعَيْنِ ثَوَلِسَ
عَدَا يُصْرَفُ بِالْأَمْوَالِ حَرِيَّتَهَا
هَيْهَاتَ زَعَزَعْتَ الْأَرْضَ الْوَقُورَ بِهِ
لَمْ يُسْفِكِ السَّلَاحُ الْمَرْبَى بِكَسْرَتِهِ
إِنَّ الْأَسْوَدَ أَسْوَدَ الْغَابِ هَيْهَاتَ
وَلَيْ وَقَدْ الْجَمَّ الْخَطِيءُ مَنَاطِقَهُ
أَحْلَى قَرَابِيئَهُ صَرَفَ الرُّدَى وَمَضَى
مُؤَكَّلًا بِسِفَاعِ الْأَرْضِ يُشْرِفُهُ
إِنَّ يَعْدُ مِنْ حَرِّهَا عَذَابُ الظَّلِيمِ لَقَدْ
يَسْعُونَ أَلْفَا كَأَسَادِ الشُّرَى نَضِجَتْ
يَا رَبُّ حَوَابَاءَ اجْتَثَّ دَابِرُهُمْ
وَمُغْضَبٍ رَجَعْتَ بَيْضُ السُّيُوفِ بِهِ
وَالْحَرْبُ قَائِمَةٌ فِي مَازِقٍ لَحِيبِ
كَمْ بَيْلَ لَحَتْ سَنَاهَا مِنْ سَنَا قَعْرِ
كَمْ كَانَ فِي لَطَمِ أَسْبَابِ الرُّقَابِ بِهَا
كَمْ أَحْرَزَتْ قَضَبُ الْهِنْدِيِّ مُصَلَّةً
بَيْضَ إِذَا انْتَضَيْتَ مِنْ حُجَّيْهَا رَجَعْتَ

طَبِي السُّيُوفِ وَأَطْرَافُ الْقَنَا السُّلْبِ
ذَلُّوا الْحَيَائِينَ مِنْ مَاءٍ وَمِنْ عُشْبِ
كَأَسَ الْكَرَى وَرُضَابُ الْخُرْدِ الْعُرْبِ
بَرَدُ الثُّغُورِ وَعَنْ مَلَسَائِهَا الْحَصْبِ
وَلَوْ أَجَبْتَ بِغَيْرِ السَّيْفِ لَمْ تُجِبْ
وَلَمْ تُعْرِجْ عَلَى الْأَوْتَادِ وَالطُّشْبِ
وَالْحَرْبُ مُشْتَقَّةُ الْمَعْنَى مِنَ الْحَرْبِ
فَعَزَّةُ الْبَحْرِ ذُو التِّيَّارِ وَالْعُشْبِ
عَنْ غَزْوٍ مُحْتَسِبٍ لَا غَزْوٍ مُكْتَسِبِ
عَلَى الْحَصَى بِهِ فَقَرُّ إِلَى الذَّهَبِ
يَوْمَ الْكَرْبَةِ فِي الْمَعْلُوبِ لَا السُّلْبِ
بِسَكْنَةٍ تَحْتَهَا الْأَخْشَاءُ فِي صَحْبِ
يَحْتَثُّ أَتَجَى مَطَايَا مِنْ الْمَرْبِ
مِنْ خِفَةِ الْخَوَافِ لَا مِنْ خِفَةِ الطَّرَبِ
أَوَسَعَتْ جَاحِمَهَا مِنْ كَثْرَةِ الْخَطْبِ
جَلُودُهُمْ قَبْلَ لُضْجِ الثَّيْنِ وَالْعَيْبِ
طَابَتْ وَلَوْ ضُمَّعَتْ بِالْمَسْكِ لَمْ تُطِبْ
حَيَّ الرُّضَا عَنْ رَدَاهُمْ مَيِّتَ الْغَضْبِ
تَجَثُّو الرِّجَالَ بِهِ صُعُورًا عَلَى الرُّكْبِ
وَلَحَتْ عَارِضُهَا مِنْ عَارِضِ شَرْبِ
إِلَى الْمُخْدَرَةِ الْعَدَارِ مِنْ سَجْبِ
تَهْتَرُ مِنْ قَضَبِ الْهِنْدِيِّ فِي كُتْبِ
أَحَقُّ بِالْبَيْضِ أَبَدَانًا مِنَ الْحُجْبِ

خَلِيفَةُ اللَّهِ جَارِي اللَّهِ سَعْيَكَ عَنْ
بَصُورَتَ بالسَّوَاخَةِ الْكُبْرَى فَلَمْ لَرَهَا
إِنْ كَانَ بَيْنَ صُرُوفِ الدُّهْرِ مِنْ رَجِيمٍ
فَبَيْنَ أَيَّامِكَ اللَّاتِي لَسَمِوَتْ بِهَا
أَبْقَيْتَ بَنِي الْأَصْفَرِ الْمُصْفَرَّ كَأَسْمِهِمْ
جُرْثُومَةَ الدِّينِ وَالْإِسْلَامِ وَالْحَسَبِ
تَسَالُ إِلَّا عَلَى جِسْرِ مَنْ التَّعَبِ
مَوْصُولَةٍ أَوْ ذِمَامٍ ضَيْرٍ مُتَقَضِّبِ
وَبَيْنَ أَيَّامٍ بِسَدَرٍ أَقْرَبُ التَّسَبِّ
صُنْفَرِ الْوُجُوهِ وَجَلَّتْ أَوْجُهُ الْعَرَبِ

ترجمة الشريف الطليق

أبو عبد الله مروان بن عبد الرحمن بن مروان بن الناصر

ينقل ابن سعيد ترجمته من الجذوة يقول «من الجذوة أن أكثر شعره في السجن. وقال ابن حزم إنه في بني أمية كابن المعتز في بني العباس ملاحه شعر وحسن تشبيهه. سجن وهو ابن ست عشرة سنة، ومكث في السجن ست عشرة سنة، وعاش بعد إطلاقه من السجن ست عشرة سنة، ومات قريباً من الأربعمئة... وكان فيما قيل يتعشق جارية، كان أبوه قد ربّاهَا معه، وذكرها له، ثم بدا له فاستأثر بها، وأنه اشتدت غيخته لذلك، فانتضى سيفاً، وانتهر فرصة في بعض خلوات أبيه معها: فقتله، وعثر على ذلك، فسجن، وذلك في أيام المنصور أبي عامر محمد بن أبي عامر، ثم أطلق بعد ذلك فلُقِبَ الطليق لذلك»^(١)

^(١) المغرب: ١ / ١٩١.

في رحاب الدراسة النصية

وقد سماء صاحب الزاد الشريف الأصم وأورد القطعة في الصفحة المائة والسابعة والعشرين كما وردت في المن بالإمامة الصفحة الثانية بعد المائة وهي للشاعر القرشي الأُميُّ القرطبي المعروف بالطليق، «عرف بالطليق بسبب جده الذي أطلقه رسول الله ﷺ فأنشد وأجاد، واستحسن شعره»^(١)

«ويسميه المقرئ بالأصم المرواني»^(٢)

وقد استحضر الطليق خطبة طارق بن زياد في الموضع نفسه الذي ألقيت فيه هذه القصيدة في «عبور الخليفة الإمام أمير المؤمنين أبي محمد عبد المؤمن بن علي البحر من سبنة إلى الأندلس ونزوله منها في مرقأ جبل طارق وذلك في شهر ذي القعدة من عام خمسة وخمسين وخسمائة الموافق لشهر يناير العجمي من العام المؤرخ به عند إياه من غزوته المهدية وفتح جميع إفريقية ليجتمع بطلبة الموحدين الذين فيها وينظر كيف يكون غزو الروم والمحاربين في نواحيها.

قال الراوية: وبرز إليه يوم إجازته البحر من الناس النظارة على سيف البحر عالم لا يحصيهم إلا خالقهم، وكان يوماً مشهوراً ظهر فيه من فخامة الملك والأمر ما لم يتقدم في سالف الأزمان، ولا تخيل مرآه في الأذهان»^(٣)

وقد أحسن المرواني حينما استحضر أهم كلمات خطبة طارق أين المفر؟ وكانت هذه القصيدة في قصور جبل طارق وهو بداية فتح الأندلس والشعر إليها فكان الانتصار عظيماً فقال المرواني.

(١) المن بالإمامة: ١٠٢

(٢) نفسه: ١٠٢

(٣) نفسه: ٩٢

ما للعدا جنة أوقى من الحرب كيف المقر وخيل الله في الطلب
 وإن كان طارق بن زياد وجه السؤال إلى أجناده فإن المرواني يوجهه إلى
 الأعداء فأين المقر من خيل الله التي تطلب القضاء عليكم.
 وهذه القصيدة من الذبوع بمكان بحيث شرحها د. محمد بن شريفة في
 كتابه أبوتام وأبو الطيب في أدب المغاربة، ص ٥٧ وما بعدها، وكذلك د.
 شوقي ضيف في كتابه الفن ومذاهبه، ص ٢٥٦ وما بعدها.

وقد وجد المرواني في بائية أبي تمام وما قيلت فيه من الفتح العظيم فتح
 عمورية الذي انتصر فيه المعتصم على الروم والروم هنا هم أعداء ممدوح
 شاعرنا المرواني أنفسهم. فالتوافق يأتي من عظم المناسبة بالانتصار على أعداء
 الله الروم ووصف المعارك وامتداح القادة الأمراء والخلفاء، فمعنى القصيدتين
 متحد متفق، كما أن مبناهما أيضاً جاء متحداً متفقاً، فهذه المعارضة تعد نوعاً من
 المعارضات الثامة، فالمعارضة تمت على مستوى المعنى والمبنى.

أما المبني فإن نموذج المعارضة يبلغ خمسة وخمسين بيتاً على بحر البسيط:

ما للعدا	جنة أوقى من الـ	هرب	
٥//٥/٥/	٥//٥/	٥//٥/٥/	٥///
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن

وهو من البحور السهلة الخفيفة التي تتناسب مع وصف المعارك وما فيها
 من حركة قتال وخيول ولرسان وهو البحر نفسه الذي أنشأ عليه أبو تمام
 قصيدته للغرض نفسه:

السيف أص	دق أن	باء من الـ	كتب
٥//٥/٥/	٥///	٥//٥/٥/	٥///
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن

وهنا المروض والضرب مخبونان وتبلغ بائية أبي تمام واحداً وسبعين بيتاً.

أما كلمات القافية فقد اشترك المرواني مع الطائي في ثلاث وثلاثين كلمة قافية تمثل تقريباً ثلث قوافي الأول ونصف قوافي الثاني. وهذه النسبة تشير إلى حجم تأثير الأصم المرواني بكلمات القافية في القصيدة المعارضة والتي سنستعرف إلى مدى توافقها لفظاً ومعنى أثناء تناول المستوى التصويري بالدرس التحليلي.

ولا يفوتنا اختيار حرف الروي الباء وهو من الحروف الشديدة أي التي ينحبس الصوت والنفس عند النطق بها مما يثير الانتباه لما أراده الشاعر من عظم الحادثة وجلال الانتصار بحيث يتحبس لها الصوت إجلالاً وتعظيماً وإظهاراً لما أحدثته من شدة انبهار بما أبداه أمير المؤمنين أبو محمد عبد المؤمن من شجاعة وقيادة فذة ثُوِّجت بهذا الانتصار المبهر، ثم يحرك شاعرنا قافيته بالكسر فهي باء شديدة دعمها بالكسر وهو أقوى الحركات بما يوحى بقوة العزيمة وجدية الأمر، ثم إن حرف الباء من الحروف المجهورة التي تشع انطلاقاً للحركة الثانية لها بعد الانحباس مما يوحى بفرحة الظفر والفخر به. لقد وفق تماماً الأصم المرواني في اختيار هذه القافية لأبي تمام التي مثلت له كل ما سبق من تفسيرات حملها الإيقاع الخارجي للمعارضة.

أما الإيقاع الداخلي، فقد تأثر الأصم المرواني بعدد من تلك الأنواع الموسيقية التي تؤدي إلى إحداث الأنغام والتي امتاز بها أسلوب أبي تمام في صياغاته المحدثه ومن ذلك رد الصدر على العجز ومثاله:

حسناء يفتن للخطاب مبسمها

عن جوهر السيف لا عن مبسم شنب

وأيضاً:

وشيعت ملكها للحرب محفلاً

لما دعست أختها بالسويل والحرب

وأيضاً:

صدرت بالعرب العرباء وانقلبت

عن الحسام (رياح) شمر منقلب

وقد أكثر أبو تمام من هذا النوع الذي يخلق نوعاً من الإيقاع الموسيقي

عن طريق التكرار اللفظي ما بين الشطرين وهو من قبيل الجناس اللفظي،

ونضرب لهذا النوع أمثلة من قصيدة أبي تمام:

- والعلم في شهب الأرماع لأمعة

بين الحميسين لا في السبعة الشهب

- ما رُبِعَ مئةً معموراً يطيف به

فيلان أبهى دُبس من رُبْعها الحرب

- وحسن منقلب تبدو عواقبه

جاءت بشائته عن سوء منقلب

- لما رأى الحرب رأى العين ثوقليس

والحرب مشتقة المعنى من الحرب

- أجبت معلنًا بالسيف متصلاً

ولو أجبت بنير السيف لم تُجيب

- لم ينفق الذهب المرعى بكثرتة

على الحصى وبه فقر إلى الذهب

- وَمُعْضَبٍ رَجَعَتْ بِيضُ السُّيُوفِ بِهِ

حَتَّى الرِّضَا عَنْ رِذَاهِم مَيَّتَ الْعُضْبِ

-بِيضٌ إِذَا انْقَضَيْتُ مِنْ حُجِّيْهَا رَجَعَتْ

أَحَقَّ بِالْبِيضِ أَبْدَاناً مِنَ الْحُجْبِ

- أَنْتَهُم الْكَرْبَةُ السُّودَاءُ سَادِرَةٌ

مِنْهَا، وَكَانَ اسْمُهَا فِرَاجَةُ الْكُرْبِ

كَذَا وَيَعْدُ التَّقْسِيمُ مِنَ الصِّيَاغَاتِ الشَّكْلِيَّةِ الَّتِي اعْتَمَدَهَا أَبُو تَمَامٍ وَمِثَالُ

ذَلِكَ:

مَا هُوَ عَنْ طَرِيقِ النِّفْيِ.

- بِيضُ الصَّفَائِحِ لَا سَوْدُ الصِّحَافِ

- عَنْ غَزْوٍ مَحْتَسِبٍ لَا غَزْوٍ مَكْتَسِبٍ

وَمَا هُوَ بِاسْتِخْدَامِ أَدْرَاتِ الْعَطْفِ (أَوْ) (أَمْ):

- مَا كَانَ مُنْقَلِباً أَوْ غَيْرَ مُنْقَلِبٍ

- نَظَمَ مِنَ الشَّعْرِ أَوْ نَثَرَ مِنَ الْخُطْبِ

- أَيْنَ الرُّوَايَةِ أَمْ أَيْنَ النُّجُومِ

وَمَا هُوَ بِتَكَرُّارِ الصِّيغِ:

- فَالْشَّمْسُ طَالَعَةٌ مِنْ ذَا وَالشَّمْسُ وَاجِبَةٌ مِنْ ذَا

- لَدَيْرٍ مَعْتَصِمٍ بِاللَّهِ مُنْتَقِمٍ

لِلَّهِ مُسَرْتَقِبٍ فِي اللَّهِ مُسْرَتِّهِبٍ

- تَهْتَزُّ مِنْ قُضْبٍ تَهْتَزُّ فِي كُتُبٍ

وَهَذَا النُّوعُ مِنَ الْمَوْسِيقَى الدَّاخِلِيَّةِ تَأْثُرُ بِهِ الشَّاعِرُ الطَّلِيقُ فِي قَوْلِهِ

- فَالْبَرُّ فِي شُعْلٍ وَالْبَحْرُ فِي صَخْبٍ

وتشترى الموسيقى الداخلية وتزداد باللعب بالحروف فتارة تتردد في
كلمات متجانسة وتارة تتردد في غير هذا الشكل فتجدها تصادفك عبر ثلاث
كلمات أو أكثر في البيت الواحد فيحدث تردها تأثيراً موسيقياً جميلاً وموحياً.
ولإذا كان أبو تمام استخدمه في ثمانية أبيات من بائنه على طولها، فإن
المرواني اتكأ عليها في عشرة مواضع من قصيدته على قصرها بالقياس للقصيدة
المعارضة. ولنحاول أن نتحسس هذه المواضع وما توحى به هذه الترددات.

ففي العمورية يأتي بها أبو تمام في قوله مردداً حرف الميم:

يا يوم وقعة عمورية انصرفت

منك المنى حَقْلاً معسولة الحلب

ومردداً حرف الخاء:

لما رأت أختها بالأمس قد خربت

كان الخراب لها أعدى من الجرب

ومردداً حرف السين:

بسنة السيف والخطي من دم

لا سنة الدين والإسلام مختضب

ومردداً حرفي الراء والباء:

ما رُبُّ مئة معموراً يُعَلِّف به

خَيْلان أبهى رُبِّي من رُبِّها الحرب

ومردداً حرف الخاء في موضع آخر:

ولا الخُدود وإن أذمين من خجل

أشهى إلى ناظر من خدّها التريب

ومردداً حرفي الجيم والخاء:

لو لم يقد جحفلاً يوم الوعى لغدا

من نقيبه وحدها في جحفل لجب

ثم مردداً حرف الراء وحده:

وقال ذو أسرههم لا مرتع صدّد

للسارحين وليس الوزد من كئيب

وأخيراً مردداً حرف الفاء:

مسوكلأ يسفاج الأرض يشرفه

من خيفة الخوف لا من خيفة الطرب

أما في معارضة الأصم المراني فإننا أمام مواضع أكثر فنراه يردد حرف

الباء:

يرمي بهم ظهر طرف بطن ساجدة

فالبر في شغل والبحر في صخب

ويردد حرف السين:

حسنا نفتر للعطاب مبسمهما

عن جوهر السيف لا عن مبسم شنب

ويردد حرف الميم:

ومنيعة من ذرى سور تكسثها

وزاخر مريد الأمواج من غضب

ثم هو يردده في بيت آخر:

سار العلوج وفي أمثالهم متن

من حقو مقتدر للغزو منتدب

ويردد حرف الفاء:

وإِنَّمَا بَعَثْتُ مِنْ جَيْشِهَا نَفْلًا

الْقَسَى نَفَاقَتَهُ فِي كَسْفٍ مُنْتَهَبٍ

ثم يردده في موضع آخر

تَكْمَانُ سَيْفِكَ تَقَادًا لَهُ بَصَرٌ

تَقَى الزُّيُوفَ وَأَبْقَى خَالِصَ الذَّهَبِ

ويردد حرف «الميم» مرة أخرى:

وَرَدُّ رَأْسِ زَيْبَادَ مَا لَهُ جَسَدٌ

مِنْ مَارِنٍ بِالْذِّمِّ الْمَوَارِ مُخْتَصِبٍ

ويردد حرف الحاء:

وَأَمْتَحَ جَزِيلَ الْعَطَايَا خَانِيًا أَبَدًا

عَلَى الْحِمَاةِ حُنُوقِ الْمَشْفِقِ الْحَدِيبِ

ويردد حرف القاف:

كَأَنَّمَا يَسْتُرُهُ وَالْجُودُ مُتَّصِلٌ

بِرَقٍّ تَأَلَّقَ فَوْقَ الرَّكَّابِ الشَّرِبِ

ويولد بترديده «الميم» في موضع ثالث:

خَلِيفَةُ اللَّهِ بِأَدَى الْعِلْمِ مَبْتَسِمٌ

عَنْ جَوْهَرٍ مِنْ بَدِيعِ النُّظْمِ مُتَّخِبِ

- من سابق زيد أو عاتم درب

- من هفو مقتدر للغزو منتدب

على أن المرواني لم يكثر من استخدام التقسيم فجاءت بائية أبي تمام أقوى موسيقى.

أما الجناس فقد مرّ نموذج منه على كثرة الأنواع الموجودة في النصين والتي ندعها رغبة في عدم الإطالة.

الطباق والمقابلة:

وإذا كان الجناس من أشكال الصنعة اللفظية التي اشتهر بها الطائي. فإن الطباق والمقابلات من أقوى أشكال الصنعة التمامية والتي يعتمد عليها اعتماداً لا بد وأن نقف عنده، فهو يمثل موقفاً شعرياً يعكس موقفه من الحياة والكون والبشر وهذا هو جوهر الحداثة الذي ترجمه أصحابها في صورة انقلاب على الماضي العتيق، إن القيم الفكرية المتقابلة والتي وضعها المحدثون أمثال الطائي نصب أعينهم شغلت فكرهم ووجدانهم فقضايا مثل الكفر والإيمان، الغلبة والشعور بالفقر، النصر والهزيمة، النور والظلام، العمار والخراب، الاعتداء ومدافعة، كل ذلك ظهر جلياً في بائية أبي تمام يعكس فلسفة خاصة ورؤية حديثة أمتاز بها وحاول عديد منهم محاذاتها لكني أراها عند شاعرنا المرواني وقد لبست ثوب التقليد أكثر من كونها معبرة عن رؤية خاصة أو فلسفة اعتنقها الرجل والتزمها في جميع أشعاره.

وعن مجانسات أبي تمام ومطابقاته نقرأ في مقدمة ديوانه: «الجناس والطباق عند أبي تمام ليسا صنعة لفظية فقط، وإنما يتخذهما وسيلة لشحن البيت بالمعنى وإضافة ظلال معنوية تليق بالشعر، ومن يتبع جناساته وطباقاته يجد أنها تشكل إضافات إلى شعره لا تقتصر على كونها إضافات فنية وإنما تشكل تلاعباً فنياً بالمعنى الشعري وهذا ما يجعل في شعره على الدوام عنصراً

خارجاً على المؤلف الشعري على الرغم من كونه جزيل اللفظ محكم
السبك»^(١)

ولكي نلتزم منهج البحث العلمي فعلينا إثبات ذلك عن طريق الأمثلة.
ولنبداً بذلك في القصيدة المعارضة لأبي تمام:

(الجد - اللعب، بيض - سود، نبع - غرب، يئنت - تخف، نظم من
الشعر - نثر من الخطب، تطلع - تغرب، حسن - سوء، عمود - الأوتاد والطنب،
مكتسب - مكتسب، الراحة - التعب) هذا من قبيل الطباق الذي يحمل رؤية
التناقض بين معنيين من خلال لفظين، ويتسع مفهوم التناقض عند أبي تمام
ليصل إلى المقابلات بين فكرة وأخرى، موقف وآخر، حالة ونقيضها، ومن ذلك
ما صور به في المقطع الأول الذي تهكم فيه وسخر من المنجمين وأقوالهم فالقول
الفصل هو الذي أكدته حدود السيوف لا الذي تخرصت به مزاعم المنجمين، ثم
هو يتعاطف مع هذه النجوم التي استتر المنجمون وراء ادعاء العلم بها فقضوا
عنها وهي لا ذنب لها فيما قالوا:

(يقضون بالأمر عنها وهي غافلة)

ثم يصور أبو تمام نتيجة الأخذ بأسباب النصر وعدم الخضوع للكاذب
المنجمين، فقد تم الانتصار وعز الإسلام وذل الشرك:

أبقيت جدُّ بني الإسلام في صَعْدِ

والمشركين ودار الشرك في حَبَبِ

ثم المقابلة الكبرى التي صورت مدينة عمورية قبل نزول المعتصم بها ثم
بعد أن غادرها وقد أضحت يباباً خراباً تبدلت أنوارها ظلاماً اسودَّ تهاوراً بالغبار
وابيضَّ ليلاً بالثيران فكان الليل والنهار لم يرضيا بلباسهما.

^(١) مقدمة الديوان: ٦٨

تلك المدينة الحسنة البكر التي لم تمتد لها يد الغزو من قبل وأبت على
أعتى العتاة الأكاسرة التبابعة.

إن هذه الصورة المتقابلة الجانبية تمتد لتشمل الجزء الأوفى من القصيدة
والتي تألق فيها خيال أبي تمام أيما تألق:
وبرزة الوجه قد أعيت رياضتها

كسرى وصدت صدوداً عن أبي كرب
بكسرٍ فما افترعها كف حادثة
ولا لرقّت إليها همسة الثوب
من عهد إسكندر أو قبل ذلك قد

شابت نواصي الليالي وهي لم تشب
انظر إليه كيف قابل هذه الصورة المضيئة القوية بصورة كثيفة مكفهرة
ذليلة:

لقد تركت أمير المؤمنين بهما
للنار يوماً ذليل الصخر والخشب
غادرت فيها بهيم الليل وهو ضحى
يقلُّ وسطها صبح من الذهب
حتى كأن جلابيب الدجى رغبت
عن لونها أو كأن الشمس لم تغب
ضوء من النار والظلماء عاكفة
وظلمة من دخان في ضحى شجب
فالشمس طالعة من ذا وقد أفلت
والشمس واجبة من ذا ولم تحجب
والى نهاية المقطع.

إن المقابلة عند أبي تمام فكرة في حد ذاتها تمثل في مقاطع بأتمها لتبرز صورة ما أرادها الشاعر، فهذا الشكل من المحسنات البديعية جاء يثرى المعنى ويكسبه فخامة وقيمة كبيرة فالغرض من الالتكاء على هذا اللون البديعي يتعدى حدود الألفاظ وشكلها الظاهري إلى المفهوم والمعنى والفكرة. ونعود إلى معارضة المرواني ونقول: إن كان المرواني حاول أن يتمثل هذا اللون من البديع فصور مدينة القيروان قبل نزول عبد المؤمن بن علي بها فهي الحسناء المنيرة تحيطها الأسوار العالية والأمواج الزواخر مدينة عالية تطول النجوم سقطت في أيدي الفاتحين بعد طول حصار وكأنها قاربت على أن يفسد كل جانب من جوانبها وانسأقت طائعة ذليلة قدمت كل ما لديها من مكانة وشأن وأيضاً من مال وأسلاب، وأهلها قد باتوا رهائن عفو الأمير الفاتح:

حسنا يفتر للخطاب مبسمها

عن جوهر السيف لا عن مبسم شنب

منسية من ذرى سمر تكتفها

وزاخر مريد الأمواج من غضب

تغللت في خناق الجحود صاعدة

حتى حسينا مدار النجم في صيب

حين غادرها طول الحصار لها

كانها مركب أشقى على العطب

ألفت إليك بأيدي الذل طائعة

ومكنتك من المسلوب والسلب

سار العلوج وفي أصنافهم من

من عفو مقتدر للغزو منتدب

وعلى أية حال فلاني لا أرى أن المرواني ارتقى في هذا الصدد مرقى أبي تمام أو وصل إلى ما وصل إليه من إبداع واقتدار؛ فالمقابلة هنا لم تتعدّ الأبيات القلائل ولم تصور أكثر من موقف أو أكثر من فكرة من أفكار معارضته، ويفسر الدكتور محيي الدين صبحي اعتماد الطائي على بنية التقابل بقوله: «وفي ظني أن طول ألفته لشعر أبي فراس قد علّمته صياغة مثل هذه المواقف، ولأسيما أن شعر الحماسة الذي كان يروي قسماً كبيراً منه حافل به وبروعة قصيدة «أراك عصي الدمع»^(١)

^(١) ومن الأمور العجيبة أن د. محيي الدين صبحي في مقدمته لنشره من ديوان أبي تمام قد ردّ اعتماد الطائي بنية التقابل إلى طول ألفته لشعر أبي فراس حيث يقول إنها سلسلة من هذه المواقف الإشكالية في الحب والحرب معاً. فالشاعر عاشق لكنه عصي الدمع، بعصي الهوى لكنه مشتاق -إلا أن أخلاق النروسية تفرض عليه الصبر لأن مثله لا يلداع له مرة، هذه المقارقات تصل إلى حد انقلاب القيم، فالوفاء شيمة يعتز بها العرب ويفخرون، إلا أنها في هذه المواقف دليل على الضعف وتؤدي إلى اللال.

وفيت، وفي بعض الرقاء ملثة لأنسة في الحى شيمتها الفلدر
لكن الشاعر يجيها ولا يملك من أمره شيئاً فليس له إلا أن يستمر من هذا الموضع الشائك مادام لا
يمكن من تغييره:

وقلّبت أُمري، لا أرى لي راحة إذا بين أنساني الحُجُبي الهجره
أقول فكيف ألف الطائي شعر أبي فراس وقد ولد سنة ١٧٢هـ ومات سنة ٢٣١هـ أي أنه عندما
مات كان عمر أبي فراس أحد عشر عاماً.
مقدمة ديوان أبي تمام: م ١٣/١

البناء الأسلوبى:

ومن الأساليب اللافتة للنظر والتي امتعان بها المرراني استجابة لتداء المعارضة أسلوب الشرط؛ وبنية الشرط من البنى التي يمكن أن تحقق للقصيدة أكثر من قيمة فنية؛ حيث إنها في حد ذاتها نسقاً بديعاً أيقناً ثم من كونها تخضع للأسلوب المنطقي الذي يبرز الفكرة مرتبة متسلسلة تدل على قدرة الشاعر على التفكير السليم، ثم هي عرض بأسلوب غير نمطي مثير يجعلنا أكثر تشوقاً إلى معرفة الجواب، وتمثل قيمة الإثارة الفنية خاصة إذا حدث هناك تقديم وتأخير ما بين الفعل وجوابه، ولنتمثل هذا في بائية الطائي أولاً:

(ليست بنبع إذا عدت ولا حُرْب)

- وخوفوا الناس من دهياء مظلمة

إذا بدا الكوكب الغربي ذو اللذب

- لو بينت قطاً أمراً قبل موقعه

لم تخف ما حل بالأوثان والصلب

- حتى إذا غَضَّ الله السنين لها

مُخَضَّ البخيلة كانت رُبْداء الحقب

- لما رأت أختها بالأمس قد خربت

كان الخراب لها أعدى من الجُرب

- لو يعلم الكفر كم من أعصر كَمُتَتْ

له المنية بين السُعرِ والقُصْب

- لو لم يَقتَ جحفلًا يوم الرغى لغدا

من نفسه وحدها لي جحفل نجيب

(ولو رمى بك غير الله لم تُصيب)

(ولو أجبت بغير السيف لم تُجسب)

- لما رأى الحربى رأى العين لوقلن

والحرب مشقة المعنى من الحربى

غدا يُصرتُ بالأموال جريرتها

فعرّة البحر ذو التيار والعُيب

- إن يُخذ من حرها عذوّ الظليم فقد

أوسعت جاحمها من كثرة الخطب

- يا ربّ حواء لما اجثت دبرهم

طابت ولو ضُمَّحتْ بالمسك لم تُطيب

- إن كان بين صروف الدهر من رحم

موصولة أو ذمام غير منقضب

فبين أيامك اللاتي نُصرت بها

وبين أيام بذر أقرب النسب

وكما نرى فإن أسلوب الشرط يزداد تشويقاً إذا ما جاء الجواب في

البيت الثاني، وهذا نجدّه في أساليب الأصم المرواني الشطرية، فقد لعب

بأسلوب التقديم والتأخير على مستوى البيتين كذلك استخدم الترتيب المألوف

للأسلوب الشرطي وذلك في قوله:

- لو بدلكوا قدما زلت بقادمه

لأصبح الكل طياراً من السرعب

- حدث عن الروم في أقطار أندلس

والبحر قد ملأ العبرين بالعرب

من كل من يترك الهيجاء في حلك

جهر إذا اخضرت الغبراء بالعُشب

- لو يعرف الطود ما غشاء من كرم

لم ييسط الغور فيه الكف للسحب

- ولو تيقن بأسا حل ذروته

لعاد كالعهن من خوف ومن رهب

- إن أب من غزوة أنت أعاديه

كان الإياب لأخرى أعظم النسب

- ملك إذا ما دعت الحرب من بُعد

طار السفين أمام الجحفل المُنجب

- وشيئت مَلَكها للحرب محتلأ

لما دعت أختها بالويل والحرب

وهكذا استعان المرواني بأسلوب الشرط للتعبير عن أفكار متعددة بوصفه واحداً ضمن عدة أساليب فمرة يصف به الروم المرعويين المهزومين ومرة أخرى يصف به جبل طارق الملقب بجبل الفتح حينما هبطه الممدوح تارة راغباً في هبات الممدوح وتارة راهباً من بطشه، ومرة ثالثة يستخدمه في المدح ومرة رابعة في وصف ما حل بصقلية.

ونستطيع أن نضيف إلى تأثير المرواني على مستوى الصياغة والبنية الشكلية اقتباساً لصيغ برُمُتها أو بتغير طفيف لصياغات أبي تمام ويمكننا رصد هذا في صورة جدول بسيط.

أبو تمام	الأصم المرواني
الأوثان والصلب	الأوثان والصلب
بين السُّمر والقضب	بالسُّمر والقضب
أقرب النسب	أعظم النسب
جحفل لجب	الجحفل اللجب
في صبيب	في صبيب
غير منقضب	غير منقضب
في أثوابها القُشب	في أبرادها القشب
عن غزو مُحْتسِب لا غزو مكتسب	من عفو مقتدر للغزو منتدب
في المسلوب لا السلب	من المسلوب والسلب

ولقد برع الطائي في ذلك المقطع التهكمي الذي سخر فيه بالمنجمين
ومزاعمهم وساق هذا في أساليب منطقية مقنعة ودلائل لا مجال للشك فيها
دعمها بأساليب منها الاستفهام:

(أين الرواية أم أين النجوم)

أو المفعول المطلق:

(عجائباً زعموا الأيام مجفلة عنهن)

والتكرار اللفظي لهذا الشهر الذي يدعون التشاؤم إذا خرجوا فيه

للقتال:

(صفر الأصفار)

أو عن طريق النفي:

(بين الخميسين لا في العبيعة الشهب)

(ليست ينبع إذا عُدْتُ ولا غرب)

(بيض الصفائح لا سود الصحائف)

فهو ينعت ما جاء في صحائفهم السوداء بالكذب ثم يصور هذه النجوم
في غفلة نامة عما يقال عنها:

(يقضون بالأمر عنها وهي غافلة)

ثم تلك الكلمات التي تؤكد كذبهم وتلقيهم.

وما صاغوه من زخرف فيها ومن كذب

مخرّصاً وأحاديثاً ملفقة

ثم تلك التعبيرات التي تؤكد أن الصدق في العلم والعمل.

(السيف أصدق أبناء من الكتب

في حده الحد بين الجيد واللعب)

(بيض الصفائح لا سود الصحائف

في متونهنّ جلاء الشك والريب)

(والعلم في شهب الأرماع لامة

بين الخميسين لا في السبعة الشهب)

وفي المقابل في القصيدة المعارضة نجد شيئاً من هذه المقدمة التهكمية

الساخرة حينما يبدأ المرواني قصيدته ساخراً من الروم أعداء الأمير ومن ذلك
الاستفهام:

(كيف المفرّ وخيل الله في الطلب)

(وأين يذهب من في رأس شاهقة

إذا رمته سماء الله بالشهب)

وعن طريق النفي المؤكد:

(ما للمعدا جنة أوفى من الحرب)

أو بتلك النعوت اللاذعة:

(بصدر الدجى - ليث الشرى)

لكن تبقى تلك المقدمة التهكمية اللاذعة لأبي تمام أوفى وأقوى وأكبر أثراً وأثرى أساليب.

البناء التصويري:

جاءت القصيدتان تملآن صورة شبه واحدة فالمعارضة هنا تامة من حيث الشكل والمضمون.

إن كلتا القصيدتين تعدان من الملاحم العربية التي تصور الممدوح خليفة أو أميراً وقد تقدم لفتح عظيم مدفعه رفعة الإسلام ونصرته أمام عدو واحد نصراني رومي. ومن هنا يظهر جلال الفتح وعظمته، وفي كل قصيدة يتم فتح مدينتين، ففي قصيدة أبي تمام تُفتح عمورية ثم أنقرة، وفي قصيدة المرواني تفتح القيروان ثم صقلية.

وتصور القصيدتان ما حلّ بهذه المدن من خراب ودمار بعد نزول الممدوح وجيوشه بها، وما حلّ بالشرك وأهله من خزي وهزائم منكرة، وتصوران الممدوح في أشرف مكانة وأعلى رتبة لتحقيق هذا الهدف السامي. وتنظم هذه الصور من أول القصيدة إلى آخرها في لوحة منسجمة الخطوط والملامح.

لكن تبقى بائية الطائي هي الأكثر إبهاراً منذ البيت الأول إلى البيت الأخير لما امتازت به من صدق شعوري وجودة صياغة وبراعة تخيل، إنها ملحمة حربية رائعة لم ترق إلى مستواها أي عارضة على كثرتها سواء في العصور المتقدمة أم المتأخرة.

ولنشرع الآن في التعرض لبعض هذه الصور بالدرس والتحليل الفني.
ونحن نسيح مع خيالات الروائي، يستوقفنا عنصر نراه من العناصر
الرئيسية في تصاويره، هذا العنصر هو الماء.

وإذا كان الماء بكل معطياته ورموزه وإيجاءاته يمثل قيمة فكرية وخيالية
لدى الشعراء، فإننا وجدناه كذلك عند الروائي ومستوى يفوق الصورة المائية في
بائية الطائي فالألماء مسبب هلاك العدو حين يفكر في استباحة القيروان المحاطة
بالماء، وهم بذلك وجدوا أنفسهم وقد أحاطتهم العرب من جميع الجوانب
فحاصروهم بحراً:

حدث عن الروم في أقطار أندلس

والبحر قد ملأ العبريين بالعرب

وحين يصور الروائي صخب البحر أثناء المعارك وتصارع الأمواج
وصور النيران المشتعلة والقذائف ترمي بها السفن والقنابل يقعون في الماء هذه
صورة عبر عنها هذا البيت:

يرمي بهم ظهر طرف بطن ساجدة

فالبحر في شغل والبحر في صخب

وحين يصور النيران وهي تعبر هذا الماء ليصطلي بها عباء الأوثان
والصُّلب:

وتعبر الماء منهم نار هادية

يصلي بها عابد الأوثان والصُّلب

وهنا يظهر التقابل جلياً بين الماء والنار، وهما متضادان في طبائعهما
الكيميائية، ومع هذا فاجتماعهما سبيل النصر، هذا الجمع العجيب الذي رسمه
أبو تمام في بائيته بين المتضادات في أكثر من موضع.

وحين يصور المرواني مدينة القيروان وقد أحاطتها سبل المنعة والحصانة
ومنها البحر ذو المياه الزاخرة القاضية التي ترهب وتخيف من يفكر في
استباحتها:

منبعة من ذرى سور تكنفها

وزاخر مُريدُ الأمواج من غضب
ثم يصور تلك المدينة وسط هذه الأمواج، وبعد طول الحصار ولم يعد
بها قدرة على الصمود وكأنها مركب شارف على الهلاك لكثرة بقاءه في الماء.
حين غادرها طول الحصار لها

كأنها مركب أشفى على العطب
ويمثل الماء دوراً مهماً آخر حين يصور المرواني مدوحه كرماء وسفهاء
وعطاء:

لو يعرف الطود ما غشاء من كرم

لم ييسط الغور فيه الكف للسحب

وحين يصور مدوحه علماً وأدباً:

ما بين راحته الطولى وخاطره

يفيض بحر الندى بالعلم والأدب

وحين يصوره بشراً وبشاشة:

كأئسا بشره والجود متصل

برق تألق فوق الراكب السُرب

الماء هو القاسم المشترك في وصف المدوح بكل نعائه.

فالماء الحياة والعطاء والهبات التي تبقى الحياة وتهبها سر الاستمرار.

والماء -بحر وندى وبرق ومسحب- كل صور الماء الذي يشكل حيوية

الصورة المروانية وغضاضتها إنها صور نابضة بالحياة.

وعلينا الآن أن نقتفي أثر هذا العنصر في الصورة التمامية ومدى
اعتماده عليه.

إننا نجد في الغمام الذي يطر الأرض فيطهرها من نجاسة الروم
ونكشف عن شمس الانتصار التي مكنت الفرسان من انتزاع السبايا فصاروا
جنباً ولا تلبث الصورة المتقابلة تكشف عن أسلوب أبي تمام في هذا التصوير
فالأرض تطهرت والفرسان جنباً.

تصرح الدهر تصريح الغمام لها

عن يوم هيجاء منها طاهر جُثِر

إننا نجد عنصر الماء أيضاً حيويّاً في تصور (توفلس) قائد الروم الذي
يعدّه من أسباب تراجع المسلم عن حربه إذ لن يجدوا الماء قريباً منهم فيشربوا
وتشرب الدواب:

وقال ذو أمرهم لا مرتع منده

للسارحين وليس الورْد من كُتِب

ثم نجد حينما ناظر أبو تمام بينه وبين السيوف والرماح، فالماء والعشب
سببا الحياة وبدونهما يكون الهلاك والموت وكذلك يكون الموت بظبي السيوف
وأسنّة الرماح:

إن الحمامين من يبيض ومن سُمِر

ذُلّوا الجهاثين من ماء ومن عُشِب

ويعتمد أبو تمام على الماء في تصويره إياه على أنه من أهم أسباب
الغلبة وإحساس العدو بعجزه مهما أنفق في تجهيز جيوشه:
غدا يصرف بالأموال جريتها،

فعرّء البحر ذو التيار والعُشْب

وينتقل أبو تمام من استغلال عنصر الماء الذي يؤدي دوراً مؤثراً في الحروب كأداة نصر وهزيمة إلى جعله من الأسباب المحفزة على الغلبة لنيل أولاء السبايا والتمتع برضاياهن، وإن كان من الممكن تأويل السبايا على كونها مدينة عمورية فالمرأة قد تكون هي المدينة واستباحة السبايا العذراوات هي استباحة المدينة لأنها لم تُطأ من قبل ولم يفتحها غير المعتصم وجنوده.

كم نيل تحت سناها من سنا قمر

وتحت عارضها من عارض شيب

عنصر آخر من عناصر الصورة التي أسس لها أبو تمام ونضحت بها الصورة المروانية ذلك هو عنصر النور، والنور يصدر عن أسباب عديدة منها النار البرق الشمس.. السيوف.. النهار.. الشهب، ويقابلها أبو تمام كما اعتدنا أسلوب المقابلات فنجد يهيم الليل والظلماء عاكفة والكربة السوداء وظلمة من دخان وسود الصحائف ودهماء مظلمة وجلابيب الدجى.

نعود إلى النور الذي يشكل في الصورة التمامية خطأ أساسياً من خطوطها المميزة فنراه في نور الحقيقة التي تؤكد السيوف:

بيض الصفائح لا مرد الصحائف في

متونهن جلاء الشك والرّيب

ونراه في بريق أمنة الرماح ولعائها مؤكدة الحقيقة نفسها:

والعلم في شهب الأرماع لامعة

بين الخميسين لا في السبعة الشهب

والشهب الثانية والنجوم في البيت التالي:

أين الرواية أم أين النجوم وما

صاعقه من زخرف فيها ومن كلاب؟

إن لمعانها وبريقها كاذب خادع لا يكشف عن حق، ثم ينتقل أبو تمام من تلك البداية الفاصلة بين الحق والباطل بذلك النور المنبعث من حدود السيوف وأسنة الرماح إلى صورة أخرى تعتمد اعتماداً كبيراً على الضوء، يصور فيها ما فعله المعتصم بعمورية وقد تركها خراباً ووحشة بعد عمار وأنس فنراه يجند لاستكمال هذه الصور جميع العناصر الممكنة والمتقابلات التي تبرزها، ما كان وما هو كائن، فالضوء من هذه الصورة يتشكل بأبعاده الزمانية ليلاً ونهاراً، وبارصافه النوعية. ناراً لهباً - شمساً ضوءاً.

إن النور المنبعث من جميع الأنماط السالفة وفي الأوقات والأزمان المتباينة هو العنصر الذي عبّر بحق عن تلك الصور التي آلت إليها عمورية، فقد أصبحت مدينة ذليلة نيران المنصور وقد تركها ليلاً بعد أن حوله ضحى مشتعلاً باللهب فكان شدة الظلام رغبت عن لونها في هذا الوقت أو كان الشمس ما زالت ساطعة تشيع ذلك الشفق الأحمر الملهب قبل الرحيل، لقد تحول الليل نهاراً ثم أتى النهار شاحباً لكثرة الدخان وكان شبوب النار وسط الظلماء شمس لم تغب إنما تتلاشى وراء هذا الدخان الكثيف. صورة متداخلة الملامح متماسكة الأجزاء يظهر فيها عنصر الضوء أو النور بوصفه أقوى ما يستطيع الشاعر أن يعتمد عليه من عناصر تكوين الصورة الغني:

لقد تركت أمير المؤمنين بها

للنار يوماً ذليل الصخر والخشب

خادرت فيها بهيم الليل وهر ضحى

لقله وسطها صبح من اللهب

حتى كأن جلابيب الدجى رغب

عن لونها أو كأن الشمس لم تغب

ضوء من النار والظلماء هائلة

وظلمة من دخان في ضحى شجب

فالشمس طالعة من ذا وقد أفلت

والشمس واجبة من ذا ولم تحب

ثم يولد من صورة المعركة صورة أخرى دافعة لها وواقعة تحت ضوئها
وهي صورة الفتيات المنيرات كالقمر، اللواتي يفتعن تحت أضواء نيران هذه
المعركة.

كم نيل تحت منها من سنا القمر

أو ضوء السيوف الملتصعة التي استطاع الفرسان بعد أن جردوها من
حجبها أن ينلن أجساد تلك الفتيات البيضاوات فكشفن حجابهن وهتكن ما
يسترهن فظهرن بيضاوات جميلات. ويلعب أبو تمام بالبيض في أول البيت
وآخره، فالبيض الأولى السيوف والثانية الفتيات:
بيض إذا انتضيت من حجبها رجعت

أحرق بالبيض أبداناً من الحجب

أما النور في صور معارضة الأصم المرواني فإنه يسلك أكثر من طريق
فنراه في وصف المعركة ووصف المدينة ثم يركزه المرواني في نهاية المعارضة مما
يخص مدح الأمير عبد المؤمن فإذا تتبعناه في الصورة الأولى صورة المعركة، فإنه
يمجد به عما أراد أبو تمام من الضوء والنور إنما أراد المرواني به الإحراق
والاصطلاء:

- وأين يذهب من في رأس شاهقة

إذا رمته سماء الله بالسهب

- مقلب بين مشاة وهاجرة

تقلب السيف بين الماء والذهب

- وتعب الماء منهم نار عادية

يصلي بها هابد الأوثان والصلب

ثم يعود به المرواني إلى معنى الضوء واللمعان حينما يصف ابتسام
المدينة وكأنها حساء لكنها تبسم عن جوهر السيف استبشاراً بقدوم الفرسان لا
إغراء لهم:

حساء يفر للخطاب مبسمها

عن جوهر السيف لا عن مبسم شنب

ويلتمع الضوء لا في السيوف فقط وإنما في لون الذهب:

فكان سيفك نقاداً له بصير

نفس الزئوف وأبفى خالص الذهب

ويظهر اللون الأبيض منيراً جلياً في مدح عيد المؤمن فأباده بيضاء
ناصعة لا ينكرها منكر مستحول الجزيرة من حال إلى حال:

صافح بتلك اليد البيضاء ثبتها

فإنها أصبحت مسودة الطنب

وهو جواد كالبرق ويزيد ألقه بشره الذي يجعل من جوده فرحة تملأ
السماء وتصاحب المسافرين:

كأنما بشره والجود متصل

برق تألق فوق الرأكب السرب

وأنعمه الجمّة لها من الأثر كالسحاب الذي ينزل مطره فيؤرج زهر
النّوار ويزداد نوره وعطره وهذه الأشياخ القرطبية تزداد عرفاناً له واستنارة به
إذا اسود زمانها كأنك سراج منير في شدة ظلام نوائب الدهر:
أتتك تشكر ما أوليت من نعم

وإنما أزعج النّوار للسحب

تزداد نوراً إذا اسودّ الزمان لها

كانها سُرجٌ في حالك النّوبِ

ويلتقي المرواني وأبو تمام في لون آخر اعتمداً عليه في تصوير العدو
المختضب بدمائه:

يقول المرواني.

ورّد رأس زياد ماله جسّد

من مارن بالذّم الموار مختضب

وإن كان من السّنة في الإسلام التخصيب باللون الأحمر فإن فرسان
الأعداء في قصيدة أبي تمام لم يتخضبوا سنة للإسلام وإنما هي سنة السيوف
والرماح.

كم بين حيطانها من فارس بطل

قائي الدوائب من أنى دم سرب

بسنة السيّف والخطى من دمه

لا سنة الدين والإسلام مختضب

«من نافع بن عمر أن النبي صلى الله عليه وسلم كان يلبس النّعال
السّبية ويصفر لحيته بالورث والزّعفران وكان ابن عمر يفعل ذلك». رواه أبو
داود والنسائي.

و«عن أبي ذر رضي الله عنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم
«إن أحسن ما غيرتم به هذا الشيب الحناء والكثم» رواه الخمسة وصححه
الترمذي^(١)

ومن النصور الفنية التي تأثر فيه المرواني بالطائي قول الأول:
قد أسربت منه أثواب العنب أرجا

لولا عرق نسيم الروض لم يعطب
وهو في مدح عبد المؤمن فهو الذي يعطر الرياح وتهتز بأريج نسائم
الرياض فكانه مبعث الطيب وبدونه لا ينعم الناس بهذا الأريج الذي يبعث
السعادة والنشوة في النفوس.
ويقول حبيب الطائي في وصف مكانته التي بعثت على إثارة الأحقاد في
نفوس حساده^(٢).

لولا اشتعال النار فيما جاورت

ما كان يعرف طيب عرق العود
ويقتر أبو تمام بأن حسد هؤلاء أدى إلى نشر فضائله التي صورها برائحة
العود الطيبة التي لا تملأ المكان إلا إذا اشتعلت فيها النار فكان حسد هؤلاء
يدعوه إلى التمسك بفصله والاستزادة من الفضائل واكتساب المكارم.
ويظهر الاختلاف بين مفهوم الصورتين فالممدوح بطيب شمائله هو
الذي يضيف الأريج على الحياة والرياض وبدونه لا يكون ذلك، أما أبو تمام
فحساده بغضهم وكراهيتهم هم السبب في نشر فضائله وتبنيها فرما أفادوه أكثر
من كونهم الحقوا به الأذى.

^(١) ابن تيمية: المشقي من أخبار المصطفى، ج ١، ط ٢، دار الفكر ١٣٩٢ هـ - ١٩٧٤ م: ٧٢، ٧٣.

^(٢) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٩٧، ط مؤام.

ومن المصور التي التقى فيها المرواني بأبي تمام في هذه المعارضة صورة
المدحج وهدفه من الغزو.

«إن مديح أبي تمام لقواد الخلافة العباسية في عصره صور معاركهم
ضد الروم ونقل مواقف اقترنت فيها الشجاعة بالبطولة في جو إنساني مفعم
بالقيم الخلقية الموضوعية والتفخر القومي المتكبر والحميعة الدينية التي تضيئي
على مشاهد القتال جواً قدسياً يربطها بمشروع حضاري يمتد ما بين وقعة بدر
وعمورية»^(١)

إن أبا تمام ينظر إلى المعتصم بوصفه قائداً لا يأبه بالمال، إن هدفه الانتقام
لاستباحة عرض الدين في زبطرة، فالمعتصم لم يفرز لسلب المال فغزوه غزو
محسوب الأجر عند الله جل وعلا لا لتحقيق مكسب مادي فهو لا يحتاج إلى المال
أو الذهب فإنه أنفق الذهب الذي لا حصر له في سبيل هدف أسمى وغاية
«شرف»

هيهات! زُعِزَتِ الْأَرْضُ الْوَقُورُ بِهِ

هَنَ غَزُوهُ مَحْتَسِبٌ لَا غَزُو مُكْتَسِبٌ

لَمْ يُنْفَقِ الذَّهَبُ الْمُرْسَى بِكُسُوتِهِ

عَلَى الْخَصَى بِهِ فَقَرَّ إِلَى الذَّهَبِ

إِنَّ الْأَسْوَدَ أَسْوَدُ الْغَابِ هُمُّهَا

يَوْمَ الْكَرِيهِةِ فِي الْمَسْلُوبِ لَا السَّلْبِ

أما الأصم المرواني فإنه صور مدحجه ولم يكتف بسلب أرواح أعدائه

فقط إنما ضم إلى ذلك السلائب المادية فلا ضير من الرجوع بذلك كله:

^(١) مقدمة الديوان: ٣٥

ألقى إليك بأيدي الدل طائفة

ومكنئك من المسلوب والسلب

ويقف المرواني عند صورة أخرى من تلك الصور التي أضفها أبو تمام على المعتصم فهو خليفة وقائد ذو همة عالية لا تتحقق له الراحة الكبرى إلا بمروره على جسر من التعب فالوصول إلى المبتغى الأسمى لا يكون إلا بتقديم كثير من العناء والجهد:

نصرت بالراحة الكبرى فلم ترها

لناك إلا على جسر من التعب

ياخذ المرواني هذا المعنى ويقول:

مما إلى الشرف الأنصى بهمة

دين مريح وعزم دائم التعب

وإن كانت الصياغة والقالب الذي وضع الطائي فيه فكرته أبهى وأنىق وأسلس، إنها الصياغة السهلة الممتعة.

ونقف عند موضع آخر لأبي تمام يجد فيه هذا الانتصار ويعظم سببه وداعيه وحده؛ فيصليه بأعظم الغزوات ويعقد بينهما صلة من النسب وثيقة:

فبين أيامك اللاتي نصرت بها

وبين أيام بذر أقرب النسب

وياخذ المرواني هذا المعنى وهو نسب الغزوات إلى بعضها مما يدل على توالي الانتصارات وعظمتها إلا أنه ينسبها إلى غزوة عظيمة القدر كغزوة بدر التي قادها رسول الله صلى الله عليه وسلم وكان لها ما لها من تثبيت لأقدام المسلمين وإعلاء لشان الإسلام فجاءت تؤكد حقهم ونصر الله لهم وهذا مناسب تماماً للهدف الذي خرج من أجله المعتصم فاتحاً عمورية، وفي موضع آخر ينسب هذا الفتح لفتوحات مماثلة تمت على أيدي المدوح.

من معاود هذا الفتح ثانية

أضعاف ما حدثوا في سالف الحقب

ويقصد به الفتح الذي سُمى بفتح جبل طارق نسبة إلى فاتحه طارق بن
زياد الذي عبر إلى الأندلس.

ثم يعود إلى بدر:

ويلبس الدين غضاً ثوب عزته

كان أيام بدر عنه لم تغيب

ثم إلى غزوات أخرى قام بها:

إن أب من غزوة أفنت أعاديه

كان الإياب لأخرى أعظم التسبب

لقد أثرى المرواني صورة هذا الفتح بما أحاطه من انتسابه أو تفرقه على
فتوحات أخرى متعددة عظيمة لها من التاريخ مكانها وشأوها.

وقد يخرج المرواني في تصاويره عن حلقة الصور التمامية إلى صور
شاعر العرب الأكبر.

يقول المرواني:

فكان سيفك نقاداً له بسعير

نقى الزئوف وأبقى خالص الذهب

وهذا البيت كما يرى صاحب الزاد أخذه المرواني من قول أبي الطيب.

لا تحسبوا من أسرتم كان ذا رَمَقٍ

فليس تأكل إلا الميتة الضعف

ولما عرض الله الجيوش بكم

لكي تكونوا بلا قتل إذا رجعوا

ونختتم هذه الدراسة الموجزة لهذه المعارضة لبائية أبي تمام التي تسأهل الوقوف عندها في موضع أكثر اتساعاً وأرحب مجالاً، نختتمها بتلك الصورة التي امتاز بها المرواني وتفرد وهي صورة الجبل حينما نزله الأمير فخر صعقاً من خشبته وهي صورة تكشف عن المخزون الديني وقد تمثل منه ذلك القصص القرآني حول جبل الطور جبل موسى الذي كلم الله فيه موسى تكميلاً فلما تجلّت أنواره للجبل خرّ الجبل صعقاً من خشية الله، وثلثت الآيات التي يظهر فيها المعنى نفسه والتي يستعين فيها المرواني ببعض الأساليب والتعابير القرآنية:

وطود طارق قد حلّ الإمام به

كالطور كان لموسى إيمان الرّب

لو يعرف الطود ما غشاها من كرم

لم يسط الغور الكفّ للسحب

ولو ثيقن بأما حل ذروكه

لعاد كالعهن من خوف ومن رهب

وحين جلى تدلى فوق أندلس

وجارح الطير لا ينفك عن كذب

يقول عز وجل في محكم التنزيل^(١):

﴿وَلَمَّا جَاءَ مُوسَىٰ لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي إِلَٰهَكَ ۚ قَالَ

لَنْ تَرِنِي وَلَٰكِنِ أَنْظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرِنِي ۚ فَلَمَّا فَجَّ بِرَبِّهِ

لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَىٰ صَعِقًا ۚ فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ

وَأَنَا أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ﴾.

^(١) سورة الأعراف: آية ١٤٣.

وفي تفسير الآية عند ابن كثير^(١):

«يخبر تعالى عن موسى عليه السلام أنه لما جاء لميقات الله تعالى وحصل له التسليم من الله تعالى أن ينظر إليه... وقد أشكل حرف لن... وقيل إنها لنفي التأييد في الدنيا جمعاً بين هذه الآية وبين الدليل القاطع على صحة الرواية في الدار الآخرة... لما تجلّى ربه للجبل أشار بإصبعه فجعله دكاً... ما تجلّى منه إلا قدر الخنصر... أنه ساخ في الأرض فهو يهوي فيها إلى يوم القيامة... ذلك أن الجبل حين كشف الغطاء ورأى النور صار مثل دك من الدكاك... ورأى موسى ما يصنع الجبل فخر صعباً (فلما أفاق) والإفاقة لا تكون إلا عن غشي (قال سبحانه) تنزيهاً وتعظيماً وإجلالاً أن يراه أحد في الدنيا إلا مات وقوله (ثبت إليك)... أن أسالك الرؤية (وأنا أول المؤمنين)... من بني إسرائيل».

لقد تجلّت المجالات المعرفية المتعددة في هذا النص ممثلة في المعرفة التاريخية بالغزوات الإسلامية مثل غزوة بدر الكبرى، وفتح الأندلس على يد طارق بن زياد ونسبة هذا الجبل إليه وتسميته بجبل الفتح؛ وهذه المعرفة الأدبية الممثلة في معارضة العمورية ومعرفة دواعيها وأسبابها وأساليبها وخصائصها، ثم المعرفة المتميزة للنص الأندلسي وهي المعرفة النصية القرآنية والتي تثلّت هنا في قصة موسى وجبل الطور أو جبل موسى واستدعاء هذه القصة القرآنية وتوظيفها لخدمة النص وإضفاء هالة من القدسية والجلال على هذا الفتح الذي كانت هذه القصيدة إحدى الأماديج التي رصدت لهذا الفتح الجليل.

^(١) ابن كثير: تفسير القرآن العظيم: ٢/ ٢٤٤.

أبن الخطيب يعارض أبا تمام^(١)

يَا كَوْكَبَ النُّحْسِ مِنْ قُرْبٍ عَلَى الْخَيْبِ بَلِّغِ الدُّنَابِي أَنتَ بِالْحَرْبِ وَالْحَرْبِ
لَمَّا رَأَيْتَاكَ حَقَّقْنَا الَّذِي وَصَفُوا لِلنَّاسِ مِنْ حَدَثَانِ جَاءَ فِي الْكُتُبِ
إِذْ قَالَ شَسَاعِرُ طَيِّ فِي قَصِيدَتِهِ وَهَوَّ الْمُقْلَدُ فِي عِلْمٍ وَفِي أَدَبِ
«وَحُوقُوا النَّاسَ مِنْ ذَهَابِ ذَاهِيَةٍ إِذَا بَدَا الْكَوْكَبُ الْغُرْبِي دُو الدُّنَابِ»

هذه المقطوعة الهجائية لابن الخطيب تمثل تكثيفاً ماهراً للدخول باثنية أبي تمام التي سبق أن تعرضنا لها بالتحليل الفني من خلال معارضة الأصم المرراني لها.

وإسن الخطيب يصور أبا الحسن النباهي بكوكب النحس (مذئب هالي) الذي خوّف المنجمون به المعتصم لأن ظهوره وقربه نذير شؤم ولم يجعله ذا ذئب واحد إنما ذنابي ليبالغ في التشاؤم من مطلعته وأنه لا يأتي على الناس إلا بالمباغضة والحرب، وأن بظهوره تحقق ما قاله المنجمون وهو هنا بخلاف ما جاء به أبو تمام من أن حرب المعتصم أخلفت مزاعم المنجمين وتم له النصر إذن لسان الدين يسم النباهي بما تشاء منه منجمو المعتصم.

(١) لسان الدين بن الخطيب: الديوان، تحقيق محمد مفتاح، دار الثقافة: الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م: ١/ ١٦٧.

والقطعة ترد أيضاً في نشر فرائد الجمان في نظم فحول الزمان لابن الأحمر، تحقيق محمد رضوان الدابة، دار الثقافة بيروت، ١٩٦٧م: ٢٥٢
ومن أوائل من نبه إلى أن هذه المقطوعة من أطراف المعارضات للبائية المشهورة لأبي تمام في هجاء خصمه النباهي الدكتور محمد بن شريف في كتابه أبو تمام وأبو العلي في أدب المغاربة، طبعة دار الغرب الإسلامي، ١٩٨٦م: ٦٠.

إذا ما تحققنا من المقطوعة على قصرها الشديد نلاحظ أن لسان الدين أتى بما يستطيع من كلمات القافية لبائية أبي تمام بل إنه صرّح البيت الأول بها أيضاً (الحقْب - الكتْب). إضافة إلى تضمين بيت أبي تمام برمته والإشارة قبله إشارة لها أكثر من دلالة.

أولاً قوله: (شاعر طيّ)، وقوله. (في قصيدته) يشير إلى مكانة أبي تمام وذيع شعره في نهايات العصر الأندلسي وإعجاب الأندلسيين به كما يشير بصفة خاصة إلى مكانة قصيدته البائية في وصف عمورية.

ثانياً قوله. (وهو المقلد في علم وفي أدب) يفصح عن أن فن المعارضات أصبح فناً متصلاً عند شعراء الأندلس وإلى نهايات عصورهم وأنه لا يعاب عليهم أخذهم وتقليدهم لشعراء المشرق، بل إن ذلك من دواعي فخرهم واعتزازهم.

والـ (حَرْب) وهي في العمورية حَرْبٍ والحَرْب السلب والنهب وقد استعار أبو تمام التركيب الحَرْب والحَرْب من قول عنزة^(١) فعن أجابه لها مما يحساذره

ومن أبي ذاق طعم الحَرْب والحَرْب

وهذه المقطوعة على قصرها كان لها ما أراد ناظمها لسان الدين بن الخطيب من دلالات على الغرض منها وهو الهجاء وقد استطاع ابن الخطيب أن يفسى بالغرض دون تقصير بل ببراعة وإيجاز، وفي النقد الحديث لم يعد لأمر الطول والقصر أهمية في الدلالة على جودة العمل الفني وفي ذلك نذكر ما رآه د. عمر عبد الواحد إذ يقول: «لم يعد مهماً طول النص أو قصره، وإنما اكتمال دلالاته»^(٢)

(١) ديوان عنزة: ٦٤

(٢) التعليل النصي: ١٢

كما يتفق القول السابق مع ما رآه فان ديك من أنه. «يمكن أن يتركب النص من جملة واحدة، أو حتى من كلمة واحدة»^(١)

وقد أثرت الاستشهاد بهذه المقطوعة لسان الدين بن الخطيب لتكون شاهداً على امتداد التأثير بشعراء المشرق وأن المعارضة هي نتاج المحفوظ المتدارس لم تكن مجرد صنعة إنما باتت طبعاً مألوفاً لكثرة الحفظ والنقش في نفس الأديب.

ويشير ابن خلدون إلى أثر الاطلاع على الأمثال الأدبية في مقدمته وهي إشارة من الأهمية بمكان إذ يقول: «اعلم أن لعمل الشعر وإحكام صناعته شروطاً، أولها الحفظ من جنسه، أي جتنس شعر العرب، حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على متوالها ويتميز المحفوظ من الحر النقي الكثير الأساليب، وهذا المحفوظ المختار أقل ما يكفي فيه شعر شاعر من الفحول الإسلامية، مثل ابن أبي ربيعة وكثير وذو الرمة وجريز وأبي نواس وحبيب والبحتري والرضي وأبي فراس، وأكثر شعر كتاب الأغاني، لأنه جمع شعر أهل الطبقة الإسلامية كله، والمختار من شعر الجاهلية، ومن كان خالياً من المحفوظ فنظنه قاصراً رديئاً ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ، فمن قل حفظه أو عدم لم يكن له شعر وإنما هو نظم ساقط، واجتناب الشعر أولى ممن لم يكن له محفوظ وربما يقال إن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتمحي رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادة عن استعمالها بتعينها، فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يأخذ بالنسج عليه بأمثاله»^(٢)

(١) فان ديك: النص بنيانه ووظائفه، ت. د. محمد العمري ضمن كتاب في نظرية الأدب مقالات

ودراسات، ط. أولى الرياض ١٩٩٧م: ٦١

(٢) مقدمة ابن خلدون، ط. عبد الرحمن محمد، القاهرة.

الفصل الثاني المعارضات الداخلية

وفي هذا الباب ألمح تلميحات سريعة بحيث أحبط إحاطة غير تفصيلية، وقد اكتفيت بالرصد دون التحليل، وأرى أن هذا الشق من المعارضات - الداخلية - يجب أن يفرد له بحث خاص لما له من وفرة نصوص وتنوع ألوان. يهتم هذا الفصل من الباب الثاني بدراسة المعارضات الداخلية التي نشأت بين الأندلسيين أنفسهم في أنماط متعددة، منها ما جاء على صورة معارضات، ومنها ما جاء على صورة مراسلات ومجاربات ومنها ما جاء على البديهة والارتجال ومنها ما جاء على صورة إجازات ومنها ما هو في لفظ أو تذييل أو قلب المعنى أو معارضة الشاعر لنفسه. وفي هذا ما يدل على مدى استيعاب شعراء الأندلس لفن المعارضات وشغفهم وولوعهم به. على أنها ليست معارضات مباشرة إنما فيها بعض من عناصر المعارضة والوزن والقافية.

رصد لبعض المعارضات:

ومن هذا على سبيل المثال، معارضة:

بين ابن خميس^(١):

نظرت إليك بمثل عيني بـجـوـدٍ

وتبسّمت من مثل سيمطى جـوهرٍ

(١) أزهار الرياض: ٢ / ٣١٤.

وبين ابن مرج الكحل^(١):

مرج بمنسرج الكتيب الأفقر

بين الفرات وبين شط الكوثر

وكذا معارضة شمس الدين الكوفي^(٢):

روح الزمان هو الريح فبكر

وانهض إلى اللذات غير متكر

بين ابن أجروم^(٣):

أيها العارفون تسدر المصباح

جددوا أنسنا بباب الفتوح

وبين الشغري التلمساني^(٤):

أيها الحافظون عهد السواد

جسدوا أنسنا بباب الجياد

يقول المقرئ

«فالله أعلم أيها أخذ من الآخر، على أن الروي مختلفه^(٥)»

بين أبي الوليد يونس القسطلي^(٦):

بنيت بدار القمرين دارا

لدع غمدان أو إسوان دارا

(١) نفسه: ٢ / ٢١٥.

(٢) النسخ: ٥ / ٥٦.

(٣) النسخ: ٧ / ١٢٣.

(٤) النسخ: ٧ / ١٢١.

(٥) نفسه: ٧ / ١٢٣.

(٦) صفوان بن إدريس: زاد المسافر، أعده عبد القادر عماد، بيروت، ١٩٧١م: ٥٩.

وبين صفوان بن إدريس^(١):

وَمَلَا خِيَمَتُ بِالْخَضِرَاءِ دَارَا

وَزُنُتْ بِشَيْعِ نَعْلَى تَاجِ دَارَا

بين الشريف القاضي أبو القاسم^(٢):

يَا أَوْحَدَ الْأَدْبَاءِ أَوْ يَا أَوْحَدَ الْ

فَضْلَاءِ أَوْ يَا أَوْحَدَ الشُّرَفَاءِ

وبين صفوان ابن إدريس^(٣):

جَمَادِ الرَّبِيِّ مِنْ يَانَةِ الْجِرَاءِ

نَوَّانٍ مِنْ دَمْعِي وَغَيْمِ سَمَاءِ

بين ابن يباع السبيعي^(٤):

وَرَدَتْ بِهَا التَّنُوفَةُ وَمِي بَدْرِ

فَلَمِ أَصْدُرُ بِهَا إِلَّا هَسْلَالَا

وبين التطيلي^(٥):

أَيَا حَنِّ دَعَاءِ أَوْ حَنِيسِنَا

وَلَا آلُوكَ إِنْ كَانَتْ خَبَالَا

بين أبي الربيع سليمان بن أحمد القضاعي^(٦):

(١) نفسه: ٦٠.

(٢) النفع: ٦ / ٢٤٨.

(٣) الزاد: ٢٠.

(٤) الذخيرة: ق ١ / م ١ / ص ٥٩.

(٥) الديوان: ٢٤٣.

(٦) الذخيرة: ق ٣ / م ١ / ص ٥٠٨.

بعيشك إلا ما قصرت لنا الدجى

فقد زيد جنح الليل في طوله ضعفا

وبين ابن هانئ الأندلسي^(١)

أليتنا إذا أرسلت واردا وجفا

ويتنا نرى الجوزاء في قوطها شتفا

بين أبي عبد الله بن الأبار^(٢).

فله دولا بيسدور كائسه

ملك ولكن ما ارتقاء كوكب

وبين أبي عبد الله بن أبي الحسين^(٣).

ومنية الأضلاع تحنو على الثرى

وتسقي بنات الترب ذر التراب

احتذاء أبي الربيع سليمان بن أحمد القضاعي بقوله^(٤):

بعيشك إلا ما قصرت لنا الدجى

فقد زيد جنح الليل في طوله ضعفا

احتذى طريقة محمد بن هانئ الأندلسي^(٥):

أليتنا إذا أرسلت واردا وحفا

ويتنا نرى الجوزاء في أذنهما شتفا

(١) الديوان: ٢٧٠.

(٢) النفع: ٢ / ٢٨٧.

(٣) النفع: ٢ / ٢٨٧.

(٤) الذخيرة: ٣ / ١م / ص ٥٠٨.

(٥) ديوان ابن هانئ: ٢٧٠.

بين الشيجاني^(١):

يا ساحر الأحاظ يا فتاكها

فُتيا جوار الصد من أفتاكها

وبين حازم^(٢):

لم تدر إذ مالتك ما أملاكها

أبكت أسي أم تطلعت أملاكها

بين عبد العزيز الفشتالي^(٣):

أولئك فخري إن فخرت على الوري

ونافس بي في الولا بيت سلمان

وبين أبي الفتح التونسي^(٤):

سلو البارق النجدي هن سحج أجفاني

وعما بقلبي من لراعج نيراني

وبين ابن الخطيب لسان الدين^(٥):

أطاع لساني في مديحك إحساني

ولقد لهجت نفسي بفتح تلمسان

(١) النضج: ٣ / ١٤٨

(٢) الديوان: ٨٧.

(٣) النضج: ٥ / ٢٨.

(٤) النضج: ٥ / ٢٩.

(٥) نفسه: ٥ / ٣٢.

وكذا الفقيه عمر الزجال^(١):

نعالٍ لمجدوها طريقةً مما سنان

نعرضُ عليها ما نوالني الجديدان

وكذا ابن زمرك^(٢):

لعلَّ الصُّبا إن صافحتُ روضَ عُمان

تؤدي أمان القلب عن ظبية البان

بين القاضي المزدغي^(٣):

يا فاس حيّا الله أرغبك من ثرى

وسفائك من صوب الغمام المسيل

وبين الكاتب الثغري^(٤):

قم مبصراً زمنَ الربيع المقيّل

ثُرَ ما مبرّ المجتني والمجتلي

بين ابن جابر^(٥): المعروفة ببديعة العميان وفيها التورية بسور القرآن

ومدح الرسول:

في كل فاتحة القول معتبره

حق الشناء على المبعوث بالقره

وبين جماعة عارضوا منحأها في تضمين السور ومنهم قول بعضهم^(٦):

(١) النفع: ٥ / ٤١.

(٢) نفسه: ٥ / ٤٦، وكذلك ترد النصيدة في ديوان ابن زمرك، تحقيق عماد تونين، طبعة دار الغرب الإسلامي، ط١، ١٩٩٧م: ٤٩٣.

(٣) النفع: ٧ / ١٢٨.

(٤) نفسه: ٧ / ١٢٦.

(٥) النفع: ٧ / ٣٢٤.

بِسْمِ الْإِلَهِ الْفَتْحِ الْحَمْدُ وَالْبِقْرَةُ

مُصَلِّياً بِصَلَاةٍ لَمْ تَزَلْ عَطْرَهُ

* بين ابن زمرك^(٢):

هِيَ نَفْحَةٌ هَبَّتْ مِنَ الْأَنْصَارِ

أَهْدَتْكَ فَتَحَ مَمَالِكَ الْأَمْصَارِ

وبين ابن خفاجة^(٣):

سَمَحَ الْخَيَالُ، عَلَى النَّوَى، بِمَزَارِ

وَالصَّبْحُ يَمْسَحُ عَنْ جَبِينِ نَهَارِ

بين ابن الخطيب^(٤):

مَا عَلَى الْقَلْبِ بَعْدَكَ مِنْ جُنَاحِ

أَنْ يُرَى طَائِراً بِغَيْرِ جَنَاحِ

وبين أبي زكريا بن خلدون^(٥):

مَا عَلَى الصُّبِّ فِي أَهْوَى مِنْ جُنَاحِ

أَنْ يُرَى حِلْفَ عَهْدَةٍ وَالتَّضَاحِ

بين ابن عمار^(٦):

أَدْرَ الزُّجَاجَةُ فَالنَّسِيمُ قَدْ انْبَرَى

وَالنَّجْمُ قَدْ صَرَفَ الْعَنَانَ عَنْ السَّرَى

(١) نفسه: ٣٢٦ / ٧.

(٢) نفسه: ١٧٢ / ٥.

(٣) الديوان: ١٢٨.

(٤) أزهار الرياض: ١ / ٢٣٧.

(٥) نفسه: ١ / ٢٣٩.

(٦) أزهار الرياض: ٣ / ١٧٤.

وبين حازم القرطاجني^(١):
أدر المدامة فالتسليم مؤرّج

والرّوض مرقوم البرود مذّبح

بين الصابوني الإشبيلي^(٢):
شخصت لعزم البين فاخرمت شخصي

زيادة وجد تنهك الجسم بالنقص

وكذلك ابن الأبار^(٣):
أتمجد قتلي ربة الشنف والخرص

وذاك لميعي من غضبها الرخص

وكذلك ابن عريبة^(٤):
أشار لدى التوديع بالعنم الرخص

ويان فلا أهلا بجان ولا دعص

وبين حازم القرطاجني^(٥):
مني النفس يدني منكم والنوى تقصي

فكم ذا يطيع الدهر فيكم وكم يعصي

بين صفوان بن إدريس^(٦):

(١) الديوان: ٢٨.

(٢) منهاج البلغاء: ٨٠.

(٣) نفسه: نفسه.

(٤) نفسه: نفسه.

(٥) ديوان حازم: ٦٤.

(٦) زاد المسافر: ٢٥.

هل رسول البرق يفتنم الأجرا

فينشر عني ماء حبره نثرا

وبين الرصافي^(١):

خليلي ما لليد قد هبقت نثرا

وما لرءوس الركب قد رُلحت سُكرا

بين ابن الأبار معارضا الرصافي في المعنى^(٢):

ونهر كما ذابت سيائك فضة

حكى بحانيه انعطاف الأرقام

وله في معناه أيضا:

مقياً لروض رُدْثيه راد الضحا

وحاميه طريا يناغي البلبل

وله في معناه أيضا:

لله نهر كالحُباب

ترقشة سامي الحباب

الرصافي يصف نهر إشبيلية الأعظم^(٣):

ومَهْدُل السطّين تحسب أنه

مُتَسَيِّل من ذُرّة لصفاه

(١) ديوان الرصافي: ٦٨.

(٢) أزهار الرياض: ٣ / ٢٢٣.

(٣) الديوان: ٢٦.

المراسلات والمجاوبات

* كتب ابن جابر إلى الصلاح الصفدي^(١):

إن البراعة لفظ أنت معناه

وكل شيء بديع أنت معناه

فأجابه الصفدي^(٢):

يا فاملاً كرمت فينا سجاياه

وخصمنا باللاقي في هداياه

* كتب راشد بن سليمان إلى ابن لُيون^(٣):

تقلبت روعي أيماً ثقيل

فيما قصدت له من الثمير

فراجع ابن لُيون^(٤):

لا والذي ولأك ألوية الندي

وحباك من خطط الغلا يهزيل

* كتب ذو الرياستين إلى ابن عمار^(٥):

خسمان على الأيام أن أبلغ المني

إذا كنت في ودي مُسيراً ومعلنا

(١) النفع: ٢ / ٦٨٤

(٢) نفسه: نفسه.

(٣) الذخيرة: ق ٣ / م ١ / ص ١٠٦.

(٤) نفسه: نفسه.

(٥) نفسه: ق ٣ / م ١ / ص ١٢١

فأجابه ابن عمار^(١):

مصررت لي الأيام طيبةً الجنى

وسوَّغتني الأحوالُ مقبلةً المنى

* كتب ابن أبي عبده إلى ابن عبد ربه^(٢):

أعدها في تصابيها جداعا

فقد فُضت خواتمها نزعاً

قلوبٌ يستخفُّ بها التصابي

إذا مكبت لها طارت شعاعا

فأجابه ابن عبد ربه بأبيات منها:

متى يمشي الصديق إلى فترا

مشيت إليه من كرم ذراعاً

* كتب الوزير أبو جعفر بن سعدون إلى ذي الرياستين^(٣):

فديناك لا يُستطيعك النظم والنثرُ

فأنت ملكُ الأرض وانفصل الأمرُ

فراجعهُ ذو الرياستين^(٤):

إليك فلولا أنت لم ينظم الدرُّ

ولا الثام في مدح نظام ولا نشرُ

(١) نفسه: نفسه.

(٢) جذوة المقتبس: ١٢٢.

(٣) نفسه: ص ١٢٢.

(٤) نفسه: نفسه.

* أرسل أبو مروان بن الجزيري^(١):

قل للوزير الذي بانست فضائله

وقام فينا مقام الغيث نائله

فأجابه ابن شهيد^(٢):

يا سيّداً أرجت طيباً شمائله

وشاكرت شيعرةً حسناً رسائله

* أرسل ذو الوزارتين أبو عامر^(٣):

تباعدنا على قرب الجوار

كأننا مَدَدْنَا شَحْطَ الْمَزَارِ

فأجابه ابن زيدون^(٤):

هوأي وإن تثناءت منك داري

كمثل هوأي في حال الجوار

* أرسل عبد الله بن القلاس^(٥):

قل لأبي مروان شيخ الجسون

شاعر ذا العصر العزيز القرين

فأجابه ابن الصقيل^(٦):

(١) اللخيرة: ق ١ / م ١ / ص ٢١٨.

(٢) نفسه.

(٣) النفع: ٣ / ٢٧٤.

(٤) نفسه.

(٥) اللخيرة: ق ٢ / م ٢ / ص ٨٠٧.

(٦) نفسه.

أهكذا يفعل الصالحون

تقبل إيماننا من الفاسقين؟

* أرسل المعتمد^(١):

يا خير من يلحظه ناظري

شهادة ما شحانها زور

فأجابه ابن زيدون^(٢):

حظي من نعماك موفور

وذنب دهري بك مغفور

* من ابن مرزوق^(٣):

يا قادمأ وافى بكل نجاح

أبشر بما تلقاه من أفرح

فأجابه لسان الدين^(٤):

راحت تذكروني كؤوس الراح

والقرب يخفض للجنوح جناحي

* من أبي عبد الله بن راجح^(٥):

أما والذي لي في خلاك من الحمد

ومالك ملاكي لدى من الرقد

(١) النفع: ٢٦٨ / ٤

(٢) نفسه: ٢٦٩ / ٤

(٣) النفع: ٦٤ / ٦

(٤) نفسه: ٦٥ / ٦

(٥) النفع: ٨٤ / ٦

فأجابه لسان الدين^(١):

أجلُّكَ عن عتبر يغضُّ من الودِّ

وأكرمُ وجهه العذرُ منك عن الردِّ

* من لسان الدين^(٢):

أمن جانب الغربي نفحة بارح

سرت منه أرواح الجوى في الجوارح؟

فأجابه ابن راجح^(٣):

أمن مطلع الأنوار لحة لامح

تعاد لمسرود حسن الحسي نازح

* من لسان الدين^(٤):

أبا قاسم لا زلتَ للفضل قاسماً

بميزان عدلٍ ينصرُ الحقُّ من نصراً

فأجابه ابن رضوان^(٥):

حقيقة أبا عبد الإله بك الذي

لدهبه في البر يتضح الأثر

* من لسان الدين^(٦):

(١) نفسه: نفس الصفحة.

(٢) نفسه: ٨٥ / ٦.

(٣) نفسه: ٨٦ / ٦.

(٤) النفع: ١٠٦ / ٦.

(٥) نفسه: ١٠٧ / ٦.

(٦) نفسه: ١٢٤ / ٦.

أَمْسَخَرَجَا كَثْرَ الْعَقِيْقِ بِأَمَاقِي

أَنَا شَدَّكَ الرَّحْمَنُ فِي الرُّمُوقِ الْبَاقِي

فَاجَابَهُ ابْنُ الْجَيَّابِ^(١):

سَقَانِي فَأَهْلًا بِالْمَدَامَةِ وَالسَّاقِي

سُلَافًا بِهَا قَامَ السُّرُورُ عَلَى سَاقِ

✽ مِنْ لِسَانِ الدِّينِ^(٢):

أَذَرْنَا وَضُوءَ الْأَفَقِ قَدْ صَدَعَ الْفَضَا

مَدَامَةً عَتَبَ بَيْنَنَا نَقْلُهَا الرِّضَى

فَاجَابَهُ ابْنُ الْجَيَّابِ^(٣):

أَلَا حَبِذَا ذَاكَ الْعَتَابِ الَّذِي مَضَى

وَلِنْ جِرَّةٍ وَأَشْرٍ بِسُرُورٍ تَمُضُّ مَضَا

✽ مِنْ لِسَانِ الدِّينِ^(٤):

قَدْ قَبَلْنَا جِيَادَكُمْ الدُّهْمُ لَنَا

أَنْ بَلَّوْنَا مِنْهَا الْعَسْتَاقَ الْحَسَانَا

فَاجَابَهُ ابْنُ الْبِنَاءِ^(٥):

هَآكِهِا ضَمَّرَا مَطَايَا حَسَانَا

نَشَاتُ فِي السَّرِيَاضِ قُضِيًّا لِدَانَا

(١) نفسه: نفس الصفحة.

(٢) نفسه: ١٦٥ / ٦

(٣) نفسه: ١٦٦ / ٦

(٤) النسخ: ١٦٩ / ٦

(٥) نفسه: ١٣٠ / ٦

* بين الشريف القاضي أبو القاسم^(١):

هاتر الحديث عن الركب الذي شخصا

فأجابه ابن هانئ^(٢):

لولا مشيب بغودي للفؤاد عصي

أنضيت في مهمه التشيب لي قلصا

* أرسل لسان الدين^(٣):

عسدي لموعدك افتقار عرج

وعهودك افتقرت إلى إيجازها

فأجاب ابن الصباغ^(٤):

يا مهدي الدُر الثمين منظماً

كلمًا حلال السحر في إيجازها

* أرسل ابن سعيد^(٥):

يا من أجانب ذكر أسـ

منه وحسي علامـ

فأجابه حفصة الركونية^(٦):

يا مدعي في قوى الحسـ

من والغرام الإمامـ

(١) نفسه: ٦ / ٢٤٦.

(٢) نفسه: نفس الصفحة.

(٣) نفسه: ٦ / ٢٥٧.

(٤) نفسه: نفس الصفحة.

(٥) النفح: ٤ / ١٧٣.

(٦) نفسه: نفس الصفحة.

* أرسلت ولادة بنت المستكفي^(١):

ألا هل لنا من بعد هذا التفريق

سبيل فيشكو كل صبٍّ بما لقي

فأجابها ابن زيدون^(٢):

لحى الله يوماً لست فيه بمثلق

مُحيّاك من أجل النوى والتفريق

* ابن الجياب كتب إلى لسان الدين^(٣):

أيا كتابي إذا ما جئت مألقة

دار المكارم من ثنى ووحدان

فلا تُسَلِّم على ربع بثدي سلّم

بها وسلّم على ربع لسلّمان

فأجابه لسان الدين:

يا ليت شعري هل يُقضي تألفنا

ويثنى الشوق عن غاياته الثاني

أو هل يحن على نفسي معذبها

أو هل يرق لقلبي قلبي الثاني

* وكتب بعض الأدباء إلى ابن حزم الأندلسي بقوله^(٤):

سألت الوزير الفقيه الأجسل

سؤال مُدِلٍّ على من سأل

(١) نفسه: ٢٠٦ / ٤

(٢) نفسه: ٢٠٧ / ٤

(٣) أزهار الرياض: ١ / ٣١٣.

(٤) النفع: ١٦٠ / ٤

فأجابه ابن حزم بقوله:

إذا كان ما قسنت صادقاً

وكننت نحرئت جهداً المقل

* كتب أبو الحكم بن هرويس^(١):

يا سمى في علم عجدك ما يح

تاج فيه هذا النهار المطير

فأجابه أبو جعفر:

أيها السيد الأجل الوزير

السدي قسدره معلنسى خطسیر

* كتب ابن عمار^(٢):

تجهم وجه الأفق واعتلت النفس

لأن لم تلح للعين أنت ولا شمس

فأجابه المعتمد:

خليلي قولاً هل على ملامسة

إذا لم أعب إلا لتحضرني الشمس

* كتب ابن زردون:

أنت إن تفسر ظانسر

قل يطع من ينافر

ففكر المعتمد وجاوبه:

يا خير من يلحظه ناظري

شهادة ما شأنها زور

(١) نفسه: ٤ / ٢٠١.

(٢) نفسه: ٤ / ٣١٤.

فكتب إليه ابن زيدون:

حظي بمن نعماك موقور

وذنب دهر يبك مغفور

والقصائد في النفع^(١)

* كتب المهدي.

مالي بشكر الذي أولبت من قبل

لو أنني جزت لطق اللسن في الحلل

فأجابته مريم بنت أبي يعقوب:

من ذا يجاريك في قول وفي عمل

وقد بدرت إلى فصل ولم تسلي

والقطعتان في النفع^(٢)

* كتب أبو عامر بن يتق:

يا هند هل لك في زيارة فتية

نبذوا المحارم غير شرب السلسلي

سمعوا البلايل قد شدوا لتذكروا

نعمات حودك في الثقل الأول

فكتبت إليه هند جارية أبي محمد الشاطبي في ظهر رقعته:

يسا سيداً حاز العلا عن سادو

شم الأنوف من الطراز الأول

حسني من الإسراع تحوك أنسي

كنت الجواب مع الرسول المقبل

(١) النفع: ١ / ٢٦٨ - ٢٦٩.

(٢) نفسه: ٤ / ٢٩١.

والقطعتان في النفع^(١)

* مخاطب محمد بن محمد بن حزب الله مرتجلاً^(٢):

لا تجزعي نفسي لفقد معاشري

وذهب مالي في سبيل القادر

فأجابه أبو الحاج المتشافري

سراني يا قلبي المشوق وناظري

بمزار ذي الشرف السني الطاهر

ثم خاطبه القاضي المتشافري بعد انصرافه إلى وطنه^(٣):

أبسى الدمع بعبدك إلا انفجارا

لدهر بعيدك في الحكم جارا

فأجابه محمد بن حزب الله.

تألق برق العملا واسستارا

فأجج إذ لاح نبي القلب نارا

* كتب ذو الوزارتين أبو عبد الله بن أبي الخصال^(٤):

أنى أمرك هز الصارم الخلد

وبيننا كل ما ندره من ذم

فأجابه ابن قزمان الزهري:

أنى من الجسد أمر لا مود له

غشى على الرأس فيه لا على القدم

(١) النفع: ٤ / ٢٩٣.

(٢) الإحاطة: ٢ / ٣٦٩.

(٣) نفسه: ٢ / ٣٦٩.

(٤) نفسه: ٢ / ٤٩٥.

* خَاطَبَ الشَّيْخَ الْقَاضِي الشَّرِيفَ أَبُو الْقَاسِمِ الْحُسَيْنِي^(١) :
هَلَّتِ الْحَدِيثُ عَنِ الرِّكْبِ الَّذِي شَخَّصَا

فَأَجَابَهُ أَبُو عَبْدِ اللَّهِ بْنُ هَانُو.

لَوْلَا مَشِيْبُ بَقُودِي لِلْفَوَادِ عَصَا

كُفِّيتُ فِي مُهْمَةِ التُّشْيِيبِ لِي قَلَصَا

* كَتَبَ ابْنُ شَهِيدٍ يَخَاطِبُ صَدِيقَ عَمْرِهِ ابْنَ حَزْمٍ^(٢) :

وَلَمَّا رَأَيْتَ الْعَيْشَ وَلَّى بِرَأْسِهِ

وَأَيَقَنْتُ أَنَّ الْمَوْتَ لَأَمْسَكَ لَأَحْقِي

وَرَدُّ عَلَيْهِ ابْنُ حَزْمٍ^(٣).

أَبَا عَامِرٍ نَادَيْتُ خِلَاءَ مَصَافِيَا

يَفْدِيكَ مِنْ دُخْمِ الْخُطُوبِ الطَّوَارِقِ

قَالَ أَبُو الْحَسَنِ ابْنُ سَابِقٍ الْكَاتِبُ^(٤) :

مَنْ كَانَ يَطْلُبُ مِنْ أَصْحَابِنَا صَلَاةَ

عَلَى فِرَاقِ أَبِي عَيْسَى بْنِ لُجُونٍ

فَلَمَّا سَمِعَهُ ابْنُ رَزِينٍ قَالَ^(٥) :

هَبُوا لَنَا حَقَّكُمْ مِنْ آلِ لُجُونٍ

كَمْ تَبْخُلُونَ عَلَيْنَا بِالرِّيَاحِينَ

(١) الإحاطة: ٣ / ١٤٥

(٢) ديوان ابن شهيد: ١٣٣.

(٣) الذخيرة: ق ١ / م ١ / ص ٢٨٣.

(٤) نفسه: ق ٣ / م ١ / ص ١٢٣

(٥) نفسه: نفسه.

اشتراك شاعرين في قول قصيدة واحدة

ومن ذلك ما دار بين أبي جعفر وابن سيد^(١).

فقال أبو جعفر:

مَسَّتْنِي وَالْأَقْـقُ بُسْرَةٌ بِـنْجُومِ اللَّسِيلِ فَاغْلُمُ

فقال ابن سيد:

وَبَسَاطَةِ الثَّهْمَسِ مَسَّنَهَا وَهَوِ فِيْضِيْ مُدْرَقُمُ

والقصيدة في النفع.

اشتراك الشاعرين في البيت الواحد:

ومن ذلك ما دار بين ابن حمديس والمعتمد^(٢):

قال المعتمد:

انظروهما في الظلام قد لجما

قال ابن حمديس:

كما رنا في الدُّجْنَةِ الأسدُ

قال المعتمد:

يَفْتَسِحُ عَيْنِهِ ثُمَّ يُطْبِقُهَا

قال ابن حمديس:

فِعْلٌ أَمْرِيْ فِيْ جَفْوَنِهِ رَمْلٌ

والقصيدة في النفع.

(١) النفع: ١ / ١٩٨.

(٢) نفسه: ٤ / ٢٧٠.

إجازات:

ومن بارع الإجازة^(١):

قال ابن قوشتر:

عابوه بالزُّرق الذي يجفونه

والماء أزرق والسُّنان كذلكا

فقال الشاطبي:

والماء يُهدي للنفوس حياتها

والرمح يشرع للمنون مسالكا

فقال أبو بكر بن طاهر:

وكذاك في أجفانه سبب الردى

لكن أرى طيب الحياة هنالكا

* ركب المعتمد في النهر ومعه ابن عمار وزيره، وقد زردت الريحُ النهر، فقال

ابن عماد لابن عمار:

صنيع الريح من الماء زرد

فأطال ابن عمار الفكرة، فقالت امرأة من الغسالات:

أي درع لقتال لو جمّد^(٢)

* وأراد المعتصم بن حمادح أن يختبر جارية اسمها غاية المنى فقال لها: أجيّزي

اسألوا غايسة المنسى من كسا جسمي الضني

فقالت:

وأراني مؤثما يقول الهوى أنا^(٣)

(١) التنج. ٢٢ / ٤

(٢) نفسه: ٢١١ / ٤.

* قال أبو جعفر.

انظر إلى الشمس قد ألت
صفت على الأرض خذاً
فقال ابن سيد.

هي المرأة ولكن
والقصيدة في النفع^(٢)
من بعدها الأفق يصدا

* قال أبو جعفر:

نفس الليل عمودة
ونفسا الليل برودة
فقال ابن سيد.

ويذا الصباح بوجه
والقصيدة في النفع^(٣)
مطلع فينسا مسعود

* قال ابن سيد:

اخلع على النهر ثوب الـ
كبرى فسدلك واجيب

فقال أبو جعفر

وانظر إلى السرج فيه
كالزهر ذات الندائب

والقطعة في النفع^(٤)

(١) نفسه: ٢٨٦ / ٤.

(٢) النفع: ١٩٧ / ٤.

(٣) نفسه: ١٩٩ / ٤.

(٤) نفسه: ١٩٨ / ٤.

عقد ألفاظ شاعر آخر

أبو جعفر الإلبيري^(١):

ترك قدًا على ردف مجاذبه

كخوطة في كتيب الرمل قد نبتت

ريًا القرنفل في ربح الصبا سحرًا

بضموع منها إذا تحوي قد التفتت

عقد بهما ألفاظ قول امرئ القيس^(٢):

إذا قامتسا تضرع المسك منهما

نسيم الصبا جاءت بريًا القرنفل

كذلك قول أبو جعفر نفسه^(٣).

ولولا لجماد العيس حول ديارها

غداة منى لم يبق في الركب محرم

عقد فيه قول قيس بن الخطيم^(٤):

ديار التمي كنا ولحن على منى

تحوط بنا لولا لجماد الركائب

(١) النفع: ٣ / ٦٨٤.

(٢) ديوان امرئ القيس: ٣٢.

(٣) النفع: ٣ / ٦٨٤.

(٤) ديوان قيس بن الخطيم: ٣٤.

التخميس

* ابن جابر الفسائي يَحْمُسُ على بيتين لابن الخطيب:
ابن الخطيب^(١):

يا مصطفى من قبل نشأة آدم
والكون لم تفتح له أغلاق
أبروم مخلوق ثناءك بعدما
أثنى على أخلاقك الخلاق
ابن جابر:

يا سائراً لضريح خير العالم
ينهي إليه مقال صبة هائم
بالله نادِ وقلْ مقالة عالم
يا مصطفى من قبل نشأة آدم
والكون لم تفتح له أغلاق
بشاك قد شهدت ملائكة السما
والله قد صلى عليك وسلمما
يا عجبسي ومعظماً ومكرماً
أبروم مخلوق ثناءك بعدما
أثنى على أخلاقك الخلاق

(١) ازهار الرياض: ١ / ٣١٩.

التذييل

ومن أمثلته ما جاء في النسخ المكتب الشيخ الإمام العالم العلامة أبو عبد
الله محمد ابن الصائغ الأندلسي النحوي عند قول الحريري أمنا أن يعززا بثالث
ما نصّه. قد جيء لهما بثالث ورابع في قافيتهما، وهو قول بعض الفضلاء.

ما الأمة اللكعاء بين السورى

كمسلم حُرّ أتى ملامه

فَمَهْ إِذَا اسْتَجِدَّ مِنْ قَوْلٍ لَا

فَالْحُرُّ لَا يَهْلُ مِنْهَا قَسَمَه

ثم قال: وبخامس وبتاسع.

انْقَضَتْ مِنْهُ سَوَى أَزْرِهِ فَانْتَقِي

مَهْ يَا عَدُولِي فِي الَّذِي انْقَضَتْ

مَنْسَلَمَةٌ قَتْلُ الْمَعْنَى فَلَا

تُرْسَلُ سَهَامُ اللَّحْظُ تَأْمَنُ دَمُهُ^(١)

نماذج تطبيقية

حازم القرطاجني يعارض ابن عمار

قصيدة حازم^(١)

[الكامل]

١- أدر الزجاجة فالنسبم مؤرج

والروض مرقوم البرود مدبج

٢- والأرض لابسة برود محاسن

فكأنها هي كاعب ثبرج

٣- والنهر لما أرناح معطفه إلى

نقيا الرياح غيبابه مستموج

٤- بمسي الأصيل بمسجدي شعاعه

أبدا يؤتمسي صفحة وندبج

٥- وتروم أبدي الريح تسلب ما اكتسى

فتمزقه حسناً بما هي تنسج

٦- فارتج لشربك كأس راح نورها

بل بسدرها في ما لها يستوهمج

٧- وامكر بشوة لحظ من أحبته

أو كأس خمسر من ماء تمزج

(١) الديوان: ٢٨.

٨- واسمع إلى نغمات غودِ نطبي

قلوب الخلسي إلى الهوى ولها ينج

٩- م وزير يسعدانِ مثناسياً

ومثالها طلقها تستدرج

١٠- من لم يهيج قلبه هذا فما

للقلمب منه محرّك ومهيج

١١- فأجيب فقد نادى بالسن حاله

للأمن دهر للهموم مفرج

١٢- طربت جمادات وأنصح أهنج

فرحاً وأصبح من سرور يهزج

١٣- أفيضل الحي الجماد مسرّة

والحي للسرّاء منه أحوج؟

١٤- ما العيش إلا ما نعمت به وما

عاطاك فيه الكأس فلبسي أدهج

١٥- ممن يروك منه ردف مُردف

عجل وخصر ذو اختصار مُدّج

١٦- فإذا نظرت لطرّة ولغرّة

ولصفحة منه بدت تناجج

١٧- أيقنت أن ثلاثهن وما غدا

من محبتها يناد أو يستموج

١٨- ليل على صبح على بدر على

ضمن حملسه كتيب رَجرج

١٩- كَأْسٌ وَمَحْبُوبٌ يَظَلُّ بِلِحْظِهِ

قَلْبُ الْخَلِيسِيِّ إِلَى الْهَوَى يُسْتَنْزَجُ

٢٠- يَا صَاحِبَ مَا قَلْبِي بِصَاحِرٍ عَنِ هَوَى

شَبِيعِينَ بَيْنَهُمَا الْمَنَى تُسْتَنْتَجُ

٢١- وَبِهِجِي الظَّيِّ الَّذِي فِي أَضْلَعِي

تَدْ ظِلٌّ وَهُوَ يَشْجُوهُنَّ وَيُوجِّجُ

٢٢- نَادَيْتَ حَادِيَّ عَيْسَهُ يَوْمَ النَّوَى

وَالْعَيْسُ تُحْصِدِي وَالْمَطَايَا تُخْدَجُ

٢٣- قَفِّ أَيْهَا الْحَادِي أَوْدَعُ مَهْجَةً

تَدَّ حَازَهَا دُونَ الْجَوَانِحِ هَرْدَجُ

٢٤- لَمَّا تَوَاقَفْنَا فِي أَحْدَاجِهَا

قَمَرٌ مَسْنِيرٌ بِالْهَلَالِ مَسْتَوْجُ

٢٥- نَادَيْتُهُمْ: قُولُوا لِبَدْرِكُمْ الْمَدِي

بِضْيَاةِ تَسْرِي الرِّكَابِ وَتَذَلُّ

٢٦- يُخْبِسِي الْعَلِيلَ بِلِحْظِهِ أَوْ لَفْظِهِ

تُطْفِئُ غَلِيلًا فِي الْحَشَا يَتَأَجَّجُ

٢٧- قَالُوا لِمَافِ بَزِيدَ قَلْبِكَ لَاعِبًا

فَأَجَبْتُهُمْ نَخَلُوا اللَّوَاعِجَ تُلْعَجُ

٢٨- وَيَكَيْتُ وَاسْتَبَكَيْتَ حَتَّى ظَلُّ مِنْ

عَسِيرَاتِنَا بِحَسْرٍ يَبْحَرُ يُتَسَرَّجُ

٢٩- وَرَقَبْتُ أَفْتَحُ بَعْدَهُمْ بَابَ الْمُنَى

مَا بَيْنَنَا طَوْرًا وَطَوْرًا أَرْتَسِجُ

٣٠- وأقول: يا نفسي اصبري فعمى النوى

بصباح ليل قرنها يتبع

٣١- فترقب السراء من دهر دجا

فالدهر من ضمير لضميد يخرج

٣٢- وترج فرجة كل هم طارق

فلكل هم في الزمان تفسر

قصيدة ابن عمار^(١)

أدر الزجاجة فالنسيم قد أنبرى
والنجم قد صرف العنان عن السرى
والصبح قد أهدي لنا كافوره
لما استرد الليل منا العنبر
والروض كالحنينا كعاه زهره
وشمسياً وقلسده نداء جوهرا
أو كالغلام زها يسورد رياضه
نحجلاً وتاه بأسهن معلرا
روض كأن النهر فيه معصم
صاف أطل على رداء أخضر
ونهزه ربح الصبا فتخاله
سيف ابن عباد يبدد عسكرا
الحاجب المنصور سيف الدولة الـ
معطي من الحباء الأكبرا
علق الزمان الأخضر المهدي لنا
من ماله العلق النفيس الأخطرا
ملك إذا ازدحم الملوك بمورد
ومعاه لا يردون حتى يصعدرا

(١) التفتح: ١ / ٦٥٤. ومحمد بن عمار الأندلسي دراسة أدبية تاريخية: ١٨٩

أندى على الأكباد من قطر الندى

والذ في الأجفان من مئة الكرى

قداح زبد المجد لا ينقك من

نار الوغى إلا إلى نار القرى

غفار إذ يهب الحريدة كاعباً

والطرف أجرد والحسام جوهراً

أيقنت أنسى من ذراه بجنة

لما سقاني من تده الكوثر

وعلمت حقاً أن روضي غصب

لما سألت به الغمام المظرا

يا سائلي ما حمى إلا ختام

أبصرت إسماعيل فيه خنصراً

من لا توازنه الجبال إذا احتبس

من لا تسابقه الرياح إذا جرى

ماض ومدر الرمح يكهم والظبا

تنبو وأيدي الخيل تعثر في البرى

لا خلق أقرأ من شفا حسامه

إن كنت شبهت المواكب أسطرا

فاد المواكب كالمواكب لوقهم

من لاهم مثل السحاب كنهورا

من كل أبيض قد تقلد أبيضاً

عضباً وأمر قد تقلد أسمر

لله مرسلة بأفانق العدى
عسباً المَخَضِرُ نائلُ كفيه
ملك يروك خلقه أو خلقه
أعلمت بالإيمان حتى شمته
وجعلت معنى الجود حتى زرته
فساح الثرى متمسراً بنسائه
وتوجت بالزهر صلع مضابه
هصرت يدي غصن الغنى من دوحه
حمي على الصنع الذي أولاه أن
يا أيها الملك الذي أصل المنى
السيف الصبح من زياد خطبة

برقاً تصوب .. عارضاً مشعجراً
والجو قد لبس الرداء الأخير
كالروض يحسن منظراً أو غيراً
فسرأته في برديته هصوراً
فقرأته في راحتيه مفسراً
حتى حسبنا كل تسرب هتيراً
حتى حسبنا كل هضب قيصراً
وجئت به روض السرور منوراً
أسعى بشكر أو أموت فأعذراً
منه بوجه مثل حمدي ازهرراً
في الحرب إن كانت يمينك منبراً

ما زلت تغنى من غدا لك راجياً

نيلاً وتغنى من طغى ومجراً

حتى حلت من الريامة محجراً

رحباً وضمت منك طرفاً أحوراً

شقيت بسيفك أمسة لم تعبتقد

إلا السيهود وإن نسمت بربراً

أنرت ربحك من رؤوس كماتهم

لما رأيت الغصن بعثق منمراً

وصبغت درعك من دماء ملوكهم

لما علمت الحسن يلبس أحمرأ

واليك يا منصور قادت همي

بزماتها جرد المذاكى الضمراً

مدت سنانكها القوادح للصفاء

مرطاً على متن الظلام معصفراً

يجلسن قبلك البهية قبلة

ويردن ساحتك البهية مشعراً

خذها إليك وروضها لك لافتر

أسقيته ماء النعيم فنوراً

محققتها وشيا بذكرك مذهباً

ولتقتها مسكاً بحدك أذفراً

في رحاب الدراسة النصية

وكعادة حازم في تفضيل الأعراف التي تتسع لموضوعات شعره، فإنه وجد في رائية ابن عمار نموذجاً يستحق المعارضة لما وافقت عنده هذا التفضيل عروضياً وإن اختلفا رويًا وقافية، على أن هناك اتفاقاً في معنى المقدمة التي استهل بها ابن عمار مدحته للمعتضد، فقد بدأ ابن عمار هذه المدحة بمقدمة في وصف الطبيعة ومجلس الشراب في ظلال هذا الجو البديع، وإن كانت هذه المقدمة لم تتعد خمسة أبيات أصهب بعدها ابن عمار في مدح المعتضد وإلى نهاية القصيدة.

وقد أخذ حازم من هذه المقدمة وأفاح فولد واستقصى وأضاف.

ولا ننسى ولحسن أمام هذه المعارضة أننا برزاء شاعرين ينتسبان إلى بيئة واحدة لها المظاهر نفسها والمفاهيم نفسها وإن اختلفت العصور، وإن كان هذا من أسباب التراص والاقتراب الشديدين، فهذا المجلس الذي دار فيه القصف وتعمت فيه الأنفوس بالوان المتع، وهذه الرياض التي امتزج فيها الوصف بالمرأة الحسنة حتى كأن مفردات الطبيعة تبدو وكأنها واحدة، الرياح الخفيفة - الأصيل ودخول الليل، وانعكاس الضوء على مياه النهر الروائح الطيبة كلها جاءت لتعبر وتصف بيئة واحدة أو تعبر عن حالة نفسية تكاد تتقارب إلى حد بعيد، فهذه البيئة التي شهدت مرح الشاعرين شهدت ما تعاور عليهما من ظروف وحوادث، فهذا ابن عمار لم يكن شاعر المعتمد بل صديقه أيضاً «ففي المدينة التي غزاها - يقصد إشبيلية - تعرف الأمير الأندلسي على أبي بكر بن عمار وكان شاباً جميل الطلعة، شاعراً وتشاء الظروف أن تتوطد الصداقة بينهما، ومن هنا ضمت المدينة ذكريات شباب الأمير ومرحه الصاحب فأكثر من ذكرها في

شعره، لم تلبث الصداقة بين المعتمد وابن عمّار أن تفوضت لما كان بحالط نفس الصديق من خوف، بينما كان المعتمد الأمير المملك يتغاضى عن هفوات الشاعر الذي أحب:

سأوليك مني ما عهدت من الرضا

وأصغح عما كان، إن كان من ذنب

لما أشعر الرحمن قلبي قسوة

ولا صار نسيان الأذمة من شعبي

مع هذا الحب الذي كان يعلنه المعتمد لصديقه ابن عمّار بعد أن رفعه إلى مرتبة الأمراء، لجأ الشاعر الصديق إلى جليقية لاحقاً بأدفونش بن فرديتاند مستجيراً به على سيد نعمته غير أن القدر لم يمهله طويلاً عندما ألقي به صاغراً بين يدي المعتمد الذي سجنه ثم قتله بيده ويؤكد ذلك عبد الجليل بن وهبون صديق ابن عمّار وشاعر المعتمد بقوله:

عجباً لمن أبكبه ملء مدامعي

واقول لا شئت بمين القاتل،^(١)

واستدعى في ذلك قول ابن الأعرابي^(٢):

لما الله من لا ينفع الودّ عنده

ومن حبله إن مُدّ خير متبين

ومن هو إن يحدث له الغير نظراً

يقطع بها أسباب كل قرين

(١) عبد الله أنيس الطباع: القطف الياقة، ط١، دار ابن زيدون، بيروت - لبنان ١٤١٦هـ - ١٩٨٦م:

١٩٤.

(٢) ابن تينة: عبون الأخبار، ط١، دار الكتب المصرية ١٣٤٨هـ - ١٩٣١م. ٧٨ / ٣.

وإذا كان ابن عمّار عاش هذه الظروف القاسية فقد تلاقى معه حازم فقد «فارق بلده في حدود ٦٣٧هـ نتيجة لسوء الأحوال السياسية، حيث كانت مدن الأندلس تسقط الواحدة بعد الأخرى ورحل إلى مراكش وتونس»^(١) وهكذا فقد عاش الرجل ضعف الدولة الإسلامية الأندلسية وسقوط مدنها وكورها وإحدى إثر الأخرى كما أن الرجل الذي مزقت الرحلة بينه وبين أحبائه فوقف يصف الظعن وبكى واستبكى فكان هذا معبراً عن رحيله عن وطنه وترك منابت الصبا.

وينسج حازم هذه القصيدة على بحر احتل في ديوانه المنزلة العليا ولذا مال إلى معارضة البائية العمارة وهي على بحر الكامل.

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

وقد امتازت هذه الجيمية بدرجة عالية من الحس الموسيقي الذي صدر عن منابع عدة، فمنه ما صدر عن الوزن فبحر الكامل بذاته بحر حسن التقسيم تتناغم وتتفاعل أعارضه على مستوى موسيقي عالٍ وهو من الأسباب البارزة في انسجام هذه المعارضة بموسيقية راقصة تنسجم مع المعاني التي تدعو إلى التمتع بالحياة والإقبال عليها وهذه الأنغام ملازمة لشعرنا العربي كما يرى أستاذنا العقاد وهي من أهم ميزاتة «فلا حاجة بالشعر العربي إلى إيقاع الرقص الذي يصحب إنشاد الشعر في اللغات الأخرى، لأن أشعار تلك اللغات تستعير الحركة المنتظمة من دقات الأقدام وحركات الأجسام في حلقات الرقص أو اللعب المنسق على حسب خطوات الإقبال والإدبار والدوران، ولا حاجة بالشعر العربي إلى ملازمة الإيقاع المستعار من الرقص واللعب لأن أوزانه

(١) مقدمة ديوان حازم: ج.

مستقلة بإيقاعها الذي يميز أقسامها وحدودها ويغنيها عن الأقسام والحدود في
الفنون الأخرى»^(١)

ويتابع العقاد إعجابه بموسيقى اللغة العربية كأصل من أصولها بقوله
«ولا حاجة بالشعر العربي إلى مصاحبة الغناء لترتيب أوقاته، وضبط مواقع المد
والسكون في كلماته، لأنه مرتب مضبوط في كل كلمة، بل في كل جزء من
أجزاء الكلمة، يجمع بين الحركة والسكون فما من كلمة عربية تخلو من
حرف متحرك وحرف ساكن على اختلاف الترتيب بين الحركة والسكون، وما
من وزن على وضع من الأوضاع لا تضبطه حركة الشعر المسموع بغير حاجة
إلى الغناء»^(٢)

ونستطيع أن نضيف أسباباً أخرى شاركت في موسيقى هذه المعارضة
مثل التقسيم الجميل عن طريق تكرار التراكيب:

(ليل على صبح على بدر على غصن)

(من ضد - لضد)

(العيس تُحدي - والمطايا تُحدج)

(لطرة - لغرة - ولصفحة)

كذلك الجناس المتناغم:

(يا صباح ما قلبي بصباح)

(خلوا اللواعج تلعب)

(بحر ببحر يُمرّج)

(طوراً وطوراً أرتج)

(١) عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة، نهضة مصر - القاهرة، ١٩٩٥ م: ٢٧.

(٢) نفسه: نفس الصفحة.

(وبكيت واستبكيث)

كذلك وما يعمق الإيقاع الموسيقى ذلك التكرار للضمائر

(كأس راح نورها بل بدرها في مائها يتوهج)

(يحیی العلیل بلحظه أو لفظه)

كذلك يقوم التنوين بفعل جميل في البناء الإيقاعي في المعارضة:

(طربت جهادات وأفصح أعجم فرحاً وأصبح من سرور يهزج)

(عن يروقك منه ردف مردف)

عَبْلٌ وَخَصِرٌ ذُو اخْتِصَارٍ مُدْمَج

إن التركيب الموسيقي أصل من أصول هذه اللغة لا ينفصل عن تقسيم مخارجها ولا عن تقسيم أبواب الكلمات فيها ولا عن دلالة الحركات على معانيها ومبانيها^(١)

كل هذه العناصر الإيقاعية قامت بدورها متأزرة مع سائر مقومات العمل الفني الأخرى مبرزة ومفضية إلى وحدة عضوية وتماسكاً بين جميع الأجزاء لإظهار قصيدة نالت الاستحسان وفاقت القصيدة المعارضة، وفي دور التناسق بين الوزن وسائر عناصر العمل الأخرى يشير أستاذنا العشماوي إلى ضرورة ذلك لتوفيق الوحدة العضوية : «إن جزءاً هاماً من موسيقى الشعر نابع من علاقات اللغة وأصواتها ونبراتها وما تحمله تلك النبرات والأصوات من مشاعر ومن هنا نشأت العلاقة العضوية الحية بين الوزن وغيره من مقومات العمل الفني»^(٢)

(١) اللغة الشاعرة: ٢٨.

(٢) نضابا النقد الأدبي: ٢٤٧.

ويظهر عند حازم أثر الفلسفة والثقافة والميل إلى التطرّف، فتجاربته في الحياة أصقلت فكره وجعلته أكثر صلابة في مواجهة الآلام وأكثر تماسكاً إزاء مواقف الفراق، كما أنها أجرت على لسانه أبيات الحكمة فقد تقلد الرجل مناصب كبيرة واختلط بقرنائه من العلماء وكثرت رحلاته وأسفاره.

والشاعر له رؤية خاصة في الحياة وهو ينظر إليها من منظور المستقبل عليها لا المدبر عنها من منظور المغمتم لأوقاتها المتمتع بلذاتها لا اليأس القانط منها، إنه رجل قوي يرفض الشعور بالعجز والضعف، رجل له إرادة وعزيمة تتيح له التمتع بالحياة وفي الأوقات العصيبة لمجده يتعامل مع الموقف بصورة عقلانية تكشف عن قوة نفسه وما يمتلكه من قدرة على المواجهة، برصفه رجل علم ورجل دولة وهكذا لمجد ما للمكانة العلمية والسياسية من أثر في توجيه فكر الإنسان ونظرته للحياة ووقوفه أمام الأزمات فهو الخنك كثير الأسفار.

إن حازماً لم يفرد القصيدة للغزل، بل لقد جاء الغزل في النصف الثاني من القصيدة بعد ما قدم له وعلى مدى أربعة عشر بيتاً يعني فيها بوصف الطبيعة التي دعته إلى الإقبال على الحياة بمباهجها وملذاتها. والوصف يحتاج لتسع من التفعيلات تسمح بالتعبير عن المرثيات والمشاعر.

وتظهر فلسفة الشاعر ونظرته للحياة من مطلع القصيدة وبدايتها، فيبدأ بالأمر وهو مناسب لمكانته (أدر الزجاجة) ويستمر من خلال تتابع أفعال الأمر (فارتح - واسكر - واسمع - فأجب) ويذهب لتعليل هذا الأمر بالشراب والتغيب عن الحياة بعمومها ومسئولياتها ورزاياها، فالجو الذي يحيط به يدعوّه إلى ذلك، إذن كل ما حول الشاعر جميل مزدان بألوان الحسن والثائق وكان الطبيعة هنا كاعب تكشف عن مفاتنها وسحرها في فترة هي أنضر وأجمل فترات عمرها والتي يكون فيها الجسد نابضاً بالحياة والفتنة والإغراء.

وينتكي حازم في الأبيات (١ - ١٩) على ثلاثة مواضع هن الحياة:
أولها الخمر وثانيها سحر الطبيعة والثالث المتمم حسية جمال المحبوبة.
إن نظرة في جيمية حازم تزيج النقاب عن انغماسه في المتعة والشهرة
بكل مباحثها.

وحازم لا يرى الحسن والمتعة في كل موضع من المواضع السابقة على
حدة، إنما هي متع يكمل كل منها الآخر ويدعو لها ويبعث عليها، فالطبيعة
ساحرة والخمر مسكرة والكأس نشوى بلما الحبية تهتاج وتفور على نغمات
العبدان تراقص عليها مفاتنها وتثني.

وينهج حازم في قصيدته نهجاً منطقياً في الإقناع بصحة نظره للحياة
فبعدما قدم لكل هذه المنع التي تدعو الإنسان إلى الشعور بالسعادة فإنه من
المعقول أن يستجيب الإنسان لنداء الدهر الذي يراه من منظور يختلف عن غيره
من الشعراء، فالدهر عند حازم آمن مفرج للهموم.

وهو يؤكد فكرته هذه بطرح استفهام يدعو فيه الإنسان إلى التأمل في
الموجودات التي تنعم بالحياة وهي عجماء أو جامدة، ويتعجب من الإنسان
صاحب العقل الذي لا يستطيع بعقله أن يهتدي إلى ما اهتدت إليه هذه
المخلوقات.

طربت جمادات وأنصح أصعم

فرحاً، وأصبح من سرور يهزج

أيفضل الحي الجماد مسرة

والحي للسرء مسنه أحوج؟

ثم هو يؤكد مرة أخرى تمسكه بهذه النظرة فالحياة ليست إلا كاماً
ومحبوباً جميلاً.

ما العيش إلا ما نعمت به وما

عاطاك فيه الكأس ظبي أدعج

إن نظرة الشاعر إلى المتعة نظرة حسية تنسحب على وصف جسد محبوبته وصفاً ينشط هذا الإحساس.

فمن ردف مردف مرة وكثيب رجراج مرة أخرى إلى خصر مدموج
وطرة وغرة وشعر ليلي اللون ووجه بدري الطلعة وقد يتمايل كالأغصان عندما
تداعبها الريح الخفيفة الرقيقة ونظرات مسكرة لا يسلم من فعلها خلى البال.
من يروقك منه رذف مردف

عبل وخصر ذو اختصار مدمج

فإذا نظرت طرة ولغرة

ولصفحة منه بدت تناجح

أبقت أن ثلاثهن وما غدا

من تحتها ينأد أو يستموج

ليل على صبح على بدر على

فمن تحمله كتيب رجز

كأس ومحبوب يقل بلحظه

قلب الخلي إلى الهوى يستدرج

وينقلنا حازم في الأبيات (٢٠ - ٣٢) نقلة بدوية بعيدة عن الجو الذي
عشنا فيه منذ بداية القصيدة وكان التجربة الشعرية فقدت وحدتها العضوية؛
حيث لمجد أنفسنا أمام عاطفة حزينة يدمي صاحبها أسي لانفراط عقد الوصال
أو قد يرمز حازم بهذه النقلة إلى الحقيقة الكونية الباقية التي لا يستقر معها
البشر على حال فمن متعة ووصال إلى شقاء وفراق. ومن ثم فليس للإنسان أن
يأمن الدهر.

إن حازماً يدعوها في بداية القصيدة لما افتقده هو بما أصابه من فراق
الأحبة. وقد يكون هذا المقطع الأخير الذي يصف فيه الركب وساعة الرحيل
قد يكون تقليداً التزمه حتى في قصائد مدحه. ربما هذا سر من أسرار تماسك
حازم في حبه فقد سبق وأن كشف عن ذلك في قصائد أخرى ودعا إلى هذا
التماسك.

وقد ساق حازم هذا المقطع الذي يصف فيه رحيل الأحباء عنه في
صورة حوار أداره بين أكثر من طرف فمرة يتوجه بالحوار إلى صديقه.
يا صاح ما قلبي بصاح عن هوى

شيئين بينهما المنى تستدرج
ومن الغريب أنه اختار لنفسه صاحباً واحداً على غير عادة الشعر
العربي.

ويتحول بالحوار إلى حادي العيس ساعات الاستعداد للرحيل وتسيير
الركاب، يطلب منه ألا يستعجل في البين حتى يودع حبيبته التي جعلها مهجته
فتكشف الكلمة عن موقع الحبيبة منه وأهميتها في استمرار حياته.
ناديت حادي عيسه يوم النوى

والعيس لحدي والمطايا لحديج

قف أيها الحادي أودع مهجة

قد حازها دون الجوانح هودج

ثم عندما يلبي الحادي رجاءه يرسل حديثه إلى من هن في الهودج
ويبعث معهن رسالة إلى المحبوبة، ترى لماذا لم يوجه حديثه إليها مباشرة، قد يكون
هذا إمعاناً في البعد حتى في اللحظات التي يمكن له فيها أن يراها ويودعها وقد
أشفقت النسوة عليه من هذا الوداع الذي لن يزيده إلا تأججاً ولعوجاً.

ناديتهم: قولوا لبدركم الذي

بضياؤه تسري الركاب وتدلج

يمحى الليل بلحظة أو لظنة

تطفئ غليلاً في الحمى يتأجج

قالوا لخاف يزيد قلبك لاصجاً

فأجبتهم خلّوا اللواصج تلعج

ثم ينهي الحوار بحديث مع نفسه يأمل معها في تغير الواقع ويظل قائماً
باب الرجاء لا يشعر بقنوط أو يأس ويسلي نفسه بالصبر وانتظار الصباح
الأبلج.

وأقول: يا نفس اصبري فعسى النوى

بصباح ليل قريبها يتيلج

وتنتهي القصيدة بيتين من الحكمة تؤكد شخصية الشاعر المتماسكة.

وكما هو ظاهر فالسرود والحوار تضامراً ليعبراً عن غاية واحدة ويضمنا
للقصيدة وحدتها العضوية، فهي تسير في خيط نفسي واحد جعل الأفكار
منتظمة والمعاني مرتبة في سلك من الانسجام والمنطقية.

وقد نالت هذه الجيمية استحسان النقاد ومنهم صاحب أزهار الرياض
في حديثه عن حازم القرطاجني «ومن بديع نظمه رحمه الله قصيدة جيمية، غريبة
المنزع، لها صيت عظيم عند الحذاق من أهل الأدب، والنحارير من الفضلاء،
عارض بها في المعنى رائية ابن عمار الوزير، للمعتمد بن عباد، وفضل غير
واحد هذه الجيمية الحازمية، على تلك الرائية العمارية»^(١)

وقد يكون ذلك من باب المبالغات وإن من يقرأ القصيدتين يلمح تفوق

ابن عمار.

(١) أزهار الرياض: ٣ / ١٧٤

ابن خميس يعارض ابن مرج الكحل قصيدة ابن خميس التلمساني^(١)

نظرت إليك بمثل عيني جودر
ونبتت عن مثل ميمطي جودر
عن ناصع كاللؤلؤ أو كالبرق أو
كالطلح أو كالأفخوان مؤشسر
تجري عليه من ثمارها نطفة
بل خمرة لكتها لم تفصر
لو لم يكن خمراً سلفاً ريقها،
لزري وتلعب بالنهي لم تحظر
وكذلك مساجي جفنها لو لم يكن
فيه مهنة لحظها لم يحذر
لو عجت طرفك في حديق خلها
وأمنت سطورة صدها المنمر
لرعت من ذاك الحمي في جنة
وكرعت من ذاك اللهي في كوكر
طرفتك وهما والتجوم كأنها
حصباء در في بساط أخضر

(١) الأزهار: ٢ / ٣١٤.

وقد نص المقرئ على أن ابن خميس يعارض ابن مرج الكحل لا وقد ذكرت بهذه القصيدة قول
الأديب ابن مرج الكحل: مرج بمنعرج الكتيب ...

والركب بين مضعل ومضوب

يئفا إذا اعتكرت ذوالب شعرها

سرحت فلابها فقلت سبيكة

منحك ما منعتك يظننا فلم

وكأما خافت بعاة ومنايا

ويجزع ذاك المنحني أذمانة

وئجية جاءك في طي الصبا

جرت على واديك فضل ردايا

هاجت بلابل نازح عن القبه

وإذا نسيت ليالي العهد التي

رحنا نغينا ونرشف نغرها

والروض بين مفضض ومغسجد

والنوم بين مسكن ومنقر

مفرت فأزرت بالصباح المسفر

بن فطية أو ذمية من مرمز

تخلف مواعدها ولم تتغير

فأثك من أرذافها في عسكر

تغطو فتسطو بالهزير القسور

أزكى وأعطر من شميم العنبر

فعرقت فيها عرق ذاك الإذخير

منشوق ذاك الحشى متسعر

سلفت لنا فتدكرها لتدكري

والشمس تنظر مثل عين الأخرز

والجو بين منسك ومغصفر

قصيدة ابن مَرْج الكُحْل^(١)

عَرَجُ بِمُخْرَجِ الْكَنْيَبِ الْأَغْفَرِ
 بَيْنَ الثُّرَاتِ وَبَيْنَ شَطِّ الْكَوْثَرِ
 وَلِنُتَسَبِّحَهَا فَهَوَاءٌ ذَهَبِيَّةٌ
 مِنْ رَاخَتِي أَخْوَى الْمَرَاشِفِ أَخْوَرِ
 وَعَشِيَّةٌ قَدْ كَسَنْتُ أَرْثِيَّ وَقَتَهَا
 نَلَسْنَا بِهَا آمَالَنَا فِي رَوْضَةِ
 لَهْدِي لِنَاثِفِهَا شَسِيمِ الْعَثَرِ
 وَالذُّفَرُ مِنْ قَدَمٍ يُسَفُّ رَأْيَهُ
 لَسِيماً مَسْطُوعِي مِسْنَةِ بَغِيرِ لَكْدَرِ
 وَالسُّورُوقُ تُشْدُو وَالْأَرَاكِةُ تُثْنِي
 وَالشَّمْسُ تَرْقُلُ فِي قَمِيصِ أَصْفَرِ
 وَالرُّوْضُ بَيْنَ مَقْضُضٍ وَمُعْجَلٍ
 وَالزُّهْرُ بَيْنَ مُدْرَقَمٍ وَمُدْلَسِرِ
 وَالنَّهْرُ مَرْقُومِ الْأَبَاطِيحِ وَالسُّرْبِ
 مُصَنَّدِلٍ مِنْ زُهْرِهِ وَمُعْصَفِرِ
 وَكَأَنَّهُ وَكَأَنَ خُضْرَةٍ شَطِّهِ
 سَيْفٌ يُسَلُّ عَلَى بِسَاطِ أَخْضَرِ

(١) الأزهار: ٢ / ٣٦٥.

وَكَاثِمًا ذَاكَ الْحَبَابَ لِمَرْنَدِهِ

مَهْمَا عَظَمَا فِي صَفْحِهِ كَالْجَوَاهِرِ

وَكَاثِمُهُ وَجْهَانِسُهُ مُعْجَسَمُورَةٌ

بِالْأَمْرِ وَالنُّعْمَانِ خُدُّ مَعْدَرِ

نَهْرٌ يَهِيمُ بِحُسْنِهِ مَنْ لَمْ يَهْمُ

وَيُجِيدُ لِنَبِيهِ الشُّعْرَ مَنْ لَمْ يَشْعُرِ

مَا اصْتَفَرَ وَجْهَ الشَّمْسِ عِنْدَ غُرُوبِهَا

إِلَّا لِقُرُوقَةٍ حُسْنِ ذَاكَ الْمُنْقَطَرِ

في رحاب الدراسة النصية

ينقل ابن خيس وصف الطبيعة الأندلسية الغنية بمجالي حسنها إلى وصف المرأة.

فقد أثرت طبيعة بلاد الأندلس قرائح الشعراء وأجرت على ألسنتهم لغة خاصة بهم بوصفهم أندلسيين وأبناء هذه البيئة فقد نشأوا على الجمال والحسن فكل ما يحيط بهم خلاب بديع، فاختلطت مظاهر هذا الجمال وذلك الحسن بغزلهم فوهبوا المحبوبة ملامح الطبيعة أو جعلوا جمال الطبيعة ينتسب إلى جمالها، فوجنتها روض حافل بألوان الزهر من آس وبهار، وذاك رضاءها خمر معسولة أو كوثر، وأمانها أفحوان أو در أر برق، وقوامها سيف مصقول ولون جسدها مرمر وعيونها عيون ظبي صغير، تتبسم عن جوهر ناصع تحيتها أعطر من عنبر، ولما كانت الخمر عنصراً مهماً من عناصر اكتمال السرور بين أحضان الطبيعة وسحر المحبوب لذا وصف ريقها بالخمر.

إن لغة الطبيعة بمفرداتها ظهرت بصورة جلية من أزهار وظلال وآس وغزلان وتم ذلك في بساطة وعذوبة وتحضر.

لقد تذكر ابن خيس محبوبته عندما أهاجت أشواقه تلك البلاهل المصادحة فيرسل إلى محبوبته التي قدّم لأوصافها المبهرة عليها تتذكر أيامهم التي نعموا بها في ظلال تلك الرياض التي تداخلت ألوانها البديعة في جو معطر يعبق أريجاً. نقل أو تأثر ابن خيس بذات الصورة لابن مرج الكحل التي صور فيها النهر بين الرياض، وما لهذا المنظر الساحر من مفردات ذاخرة بألوان الحسن والبهاء وما تنضج به روائح وعطور يعبق بها المكان.

لقد أخذ ابن خميس صفات الطبيعة عند ابن مرج الكحل ونسبها إلى محبوبته.

فهذا نهر الكوثر وهذه الروضة ذات الرائحة العنبرية وهذه الورقاء تشدو وهذا شجر الأراك يتثنى، والروض بألوانه الفضية العسجدية وكأنه سريان النهر بين الرياض سيف يُسل على بساط أخضر، وكأن شطآنه المحفوفة بالزهور خد المعثر ثم ها هي الشمس تحزن عند الغروب لفراق هذا المنظر البديع.

لقد حمل ابن خميس الأوصاف منظراً وحركة ورائحة إلى ما أراد من معان ينسبها إلى محبوبته ويذكرها بأيامهما معاً في ظل هذا الحسن، فلم يجد أجمل ولا أحلى مما وصف به ابن مرج الكحل هذا النهر الذي يشق طريقه بين الرياض والخمائل.

وقد جاء هذا الوصف على البحر نفسه والروى ليؤكد التناص الثام شكلاً ومعنى، فالبحر بحر الكامل.

متفاعلين

متفاعلين

متفاعلين

والروى الراء المكسورة بما لها من رقة وعذوبة، وسلاسة كركة وعذوبة هذه الأوصاف.

كما التقى ابن خميس مع ابن مرج الكحل في أكثر من لفظ من الفاظ القافية مثل: (الكوثر - معصفر - جوهر). بل بتراكيب أكملها تناس معها تناساً كاملاً مثل (شميم العنبر - بساط أخضر)، أو شطر تام مثل: (والروض بين مقضض ومعسجد).

ابن الأبار يعارض الرصافي ابن الأبار^(١)

ونهر كما ذابتُ سباتك فشفة
حكي بمحانيه انعطاف الأرقام
إذا الشفق استولى عليه احمراره
تبدئي خضيا مثل دامي الصوارم
وتحسبه مُنبت عليه مُقاضة
لإزهاب هبات الرياح النواسم
وتطلعُ في ذكته بعد زُرقة
فلال لأدواح عليه نواعم
كما انفجر الفجر المُطل على الدجى
ومن دونه في الأفق سُخم الغمام

(١) الأزهار: ٣ / ٢٢٣.

قصيدة الرصافي^(١)

ومَهْدُلِ الشَّطِينِ تُخَسِبُ أَلَهُ
مُتَمِيلٌ مِنْ دُرَّةٍ لِسَمَقَائِهِ
فَاءَتْ عَلَيْهِ مَعَ الْمَجِيرَةِ سَرْحَةٌ
صَدِثَتْ لَفَيْتِهَا صَفِيحَةٌ مَائِهِ
فَتَرَاهُ أَزْرَقَ فِي غَلَالَةِ سُحْرَةٍ
كَالدَّارِعِ أَسْتَلْقَى بِغُلُلِ لِسْوَائِهِ

(١) الديوان: ٢٦.

في رحاب الدراسة النصية

وهذه المعارضة من قبيل معارضة المعنى دون المبنى لا بجرأ ولا قافية أو رويأ فهي من المعارضات الناقصة، وفيها يتلاقى ابن الأبار مع الرصافي في وصف النهر ولكن لم يذكر أي نهر الذي وصفه ابن الأبار، أهو نهر إشبيلية الأعظم الذي وصفه الرصافي أم هو نهر آخر؟ وهذه المقطوعة لابن الأبار ليست وحدها التي عارض بها وصف النهر للرصافي ولكننا اصطفيناها على سبيل المثال.

وتعد مقطوعة ابن الأبار أطول بقليل من مقطوعة الرصافي وإن كانت الشئتان قصيرتين، وهذه ممة من سمات الوصف في عصر الموحدين أن مالت الأشعار إلى القصر والتقطيع

وقد تناص ابن الأبار في معاني وصف النهر مع ابن خفاجة، فمأوه فضي صافى ولكن صفاء كالفضة المذابة، بخلاف ما صور الرصافي وكأنه سال من درة صافية، كما أن الظلال الوارفة الناعمة تميل عليه فكأنها تبديه في سواد مع زرقة، زرقة الماء وسواد الظلال، واجتماع اللونين تناص فيه ابن الأبار مع الصورة نفسها عند ابن خفاجة حين صور أن الأشجار تلقي بظلالها وقت الهجير فترى النهر الأزرق يظهر وكأنه في غلالة من لون أسمر فيصوره في ذلك مرة وكان ماء المتلألئ أصابه الصدا بلونه الأسود أو كأنه لابس الدروع وما لها من لون فضي وقد استظل بفعلها الذي يعكس سواداً على صفاء الدروع. وهذه صورة استكملها الرصافي لتعليل اجتماع اللونين الأسود والأزرق في النهر.

وقد ارثسم ابن الأَبَّار الرسم نفسه حين أتبع صورته الأولى بصورة
أخرى تفصح عن هذه الظاهرة وتعلل لها، فجعل هذا اللون للنهر كأنه الفجر
الذي أطل بضياءه المائل إلى الزرقة على الليل الأسود.
وهكذا نرى أن إعجاب ابن الأَبَّار بالمعنى لم يسقه إلى النسخ إنما أبدع
وابتكر من خياله وتصاويره، ما لم يقل شيئاً عن صور صاحبه.

المراسلات والمجاوبات

تكون المجاوبات رسائل يتراسل بها الشعراء لا تقتضي الحضور في المكان نفسه وإنما قد تكون بين شاعرين في بلد واحد أو في بلدين متباعدين.
ومن الأول ما وقع بين أبي جعفر بن سعيد وبين حفصة الركونية من مراسلات ومجاوبات شعرية عرض كل منهما فيها رأيه وشكواه أو لومه ووعد باللقاء.

كتب أبو جعفر إلى حفصة بعدما مطلته قدر شهرين^(١):

يَا مَنْ أَجَانِبُ ذَكَرَ امْـ

مِهِ وَحَسْبِي غَلَامَةٌ

مَا لَنْ أَرَى الْمَوْعِدَ يُقْضَى

وَالْعَمْرُ أَخْشَى انْصِرَافَهُ

الْمَيُومَ أَرْجَسُوكَ لَا أَنْ

تَكُونُ لِي فِي الْقِيَامَةِ

لَوْ قَدْ بَصُرْتُ بِحَالِي

وَاللَّيْلُ أَوْخَى غَلَامَةٌ

أَنْوَحُ وَجِدًا وَشَسِيقًا

إِذْ تَسْتَرِيحُ الْحَفَامَةُ

صَمْبًا أَطْبَالَ هَوَاهُ

فَسَلَى الْحَبِيبُ قَرَامَةً

(١) النج: ٤ / ١٧٣

لَمَنْ يَتَّبِعْهُ عَلَيْهِ

وَلَا يَسْرُدُ مَنَافَةِ

إِنْ لَمْ تُنِيلِي أَرْحَمِي

فَالسَّيِّئُ يَكُونُ زَمَامَةً

فأجابته حفصة:

يَا مُدَّعِي فِي هَوَى الْحَسَنِ

بِزِيَارَةِ الْإِمَامَةِ

أَتَسِي تَرْفُضُكَ، لَكِنْ

لَمْ أَرْضَ مَنَافَةِ نَظَامَةٍ

أَمَدَّعِي الْحَبَّ يَكُونُ

يَأْمَنُ الْحَبِيبُ زَمَامَةً ؟

ضَلَلْتُ كُلَّ ضَلَالٍ

وَلَمْ تُفِيدَكَ الزَّعَامَةُ

مَا زِلْتُ نَصِيبُ مَا كُنْتُ

مَتَّ فِي السَّيِّئِ السَّلَامَةُ

حَتَّى هُنْتُ وَأَخْجَلُ

مَتَّ بِأَقْنَعِي السَّامَةِ

بِإِلَهِ فِي كُلِّ وَقْتٍ

يُبْدِي السَّحَابُ انْجَامَةَ

وَالزَّهْرُ فِي كُلِّ حِينٍ

يَشْتَقُّ عَيْنَهُ كَمَامَةَ

كذلك ما كان بين ولادة وابن زيدون فقد كانت تكتب إليه وتواعده
ويجيئها، وقد كانت هذه الرسائل الشعرية مليئة بأحداث جرت بينهما من رضا
وسخط ووصل وهجر، كما حوت بعض التلميحات النقدية البلاغية.

ومنها ما أورده المقرئ^(١).

تَرْقُبُ إِذَا جَنَّ الظُّلَامُ زِيَارَتِي

فَلْإِنِّي رَأَيْتُ اللَّيْلَ أَكْتَمَ لِلسُّرِّ

وَيَبِي مِنْكَ مَا لَوْ كَانَ بِالشَّمْسِ لَمْ تَلْحُ

وَبِالْبَدْرِ لَمْ يَطْلُعْ وَبِالنَّجْمِ لَمْ يَسْرِ

وَوَفَتْ بَمَا وَعَدَتْ، وَلَمَّا أَرَادَتْ الْإِنْصِرَافَ وَدَعَتْهُ بِهَذِهِ الْآيَاتِ^(٢):

وَدَّعَ الصَّبْرَ مَحْسَبًا وَدَّعَاكَ

ذَالِحًا مِنْ مَسْرِهِ مَا اسْتَوْدَعَكَ

يَقْرِعُ السِّنَّ عَلَى أَنْ لَمْ يَكُنْ

زَادَ فِي تِلْكَ الْخَطِيئَةِ إِذْ شِيعَكَ

يَا أَخَا الْبَدْرِ سِنَاءً وَمَسْنَأً

حَفِظَ اللَّهُ زَمَانِيًّا أَطْلَعَكَ

إِنْ يَطْلُلُ بِعَدِّكَ لَيْلَى فَلَکُمْ

بِتُّ أَشْكَو قِصَرَ اللَّيْلِ مَعَكَ

وَكَتَبْتُ إِلَيْهِ^(٣):

(١) النفع: ٤ / ٢٠٦.

(٢) النفع: ٤ / ٢٠٦.

(٣) نقد. نفسه.

ألا هل لنا من بعد هذا التفرق

سبيلٌ فيشكرو كلَّ صبٍّ بما لقي

وقد كنتُ أوقاتَ التزاور في الشنا

أبيتُ على جمرٍ من الشوق محرقٍ

لكيف وقد أمسيتُ في حالٍ قطعةٍ

لقد عَجَلُ المَقْدُورُ ما كنتُ أُلقي

عمرُ الليالي لا أرى البينَ ينقضي

ولا الصبرُ من رِقِّ التشوق محتلي

سقى الله أرضاً قد غدت لك منزلاً

بكلِّ مَكُوبٍ هاطلٍ الويل مُعْذِرٍ

فأجابه بقوله^(١):

لحي الله يوماً لستُ فيه بملتقى

عَمَّالكِ من أجلِ النوى والتفرقِ

وكيف يطيبُ العيشُ دونِ مسرةٍ

وأيُّ سرورٍ للكثيرِ المُرِّ

وكتب في أثناء الكلام بعد الشعر: وكنتُ ربما حُلَّتْني على أن أنبهك

على ما أجِدُ فيه عليك نقداً، وإني انتقدت عليك قولك^(٢):

سقى الله أرضاً قد غدت لك منزلاً

فإن ذا الرُّمة قد انتقد عليه قوله مع تقديم الدعاء بالسلامة.

(١) النفع: ٤ / ٢٠٧.

(٢) نفسه: نفسه.

ألا يا أسلمى يا دارمى^١ هلى البلى

ولا زال منهلاً بجرعانك القطر

إذ هو أشبه بالدعاء على المحبوب من الدعاء له، وأما المستحسن فنقول

الآخر

ففى ديارك غير مفسدها

صسوب الربيع ودممة تهمي

إن المراسلات بين المحبين من مظاهر الحضارة فهذه المراسلات لم يكن لها ظهور في الشعر الجاهلي ويفسر ذلك د. شكري في فصل «فأما في الحياة الجاهلية، في أوساطها التي كانت تعنى بالشعر أو تقوله، فلم تكن الكتابة هذا الشيء الرائج المنتشر، ولم تكن كتابة الرسائل إلى الأحبة بالشيء الذي يمكن أن يجد له مكاناً واضحاً في تلك الحياة»^(١)

وقد كانت هذه المراسلات بين المحبين ذات أهمية بالغة ومكانة عالية، حيث إن هذه المراسلات لها دلالات على مستوى العلاقة بين المحبين، كما أنها تحقق لهما ما لا يتحقق وقد ذكرها ابن حزم في طوق الحمامة «حتى إن لوصول الكتاب إلى المحبوب، وعلم المحب أنه قد وقع بيده ورآه للذة يجدها المحب عجيبة تقوم مقام الرؤية، وإن لرد الجواب والنظر إليه سروراً يعدل اللقاء، وهذا ما ترى العاشق يضع الكتاب على عينيه وقلبه ويعانقه، ولعهدي ببعض أهل المحبة، ممن كان يدري ما يقول ويحسن الوصف ويعبر عما في ضميره بلسانه عبارة جيدة ويجيد النظر ويدقق في الحقائق، لا يدع المراسلة وهو ممكن الوصول قريب الدار أتى المزار»^(٢)

(١) شكري: فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، مطبعة جامعة دمشق، ١٩٥٩م: ٤٨٠.

(٢) ابن حزم: طوق الحمامة، ت. محمد عبد اللطيف: عبد المنعم خفاجي: إبراهيم هلال، المكتبة الحينية، ط ١، ١٣٩٥م - ١٩٧٥م: ٣٦، ٣٧.

قد تكون المخاطبات والمجاوبات ارتجالاً يحضرها الشاعران كالذي دار
بين محمد ابن محمد بن حزب الله، حينما نزل على أبي الحجاج المنتشافي في
رئدة الأنيقة فأزال المنتشافي ما بآبن حزب الله من غم وهم فخاطبه مرتجلاً^(١).
لا تجزعي نفسي لفقد معاشري

وذهب مالي في سبيل القادر

ورئدة هما أنت خير بلاءه

وبها أبو حجاج المنتشافي

سيورك حسن فرايد من نظمه

لتزيل كل كآبة في الخاطر

فأجابه المنتشافي^(٢):

سراى يا قلبي المشوق وناظري

بمزار ذي الشرف السني الطاهر

روض المعارف زهرها الزاهي

ومن أوصافه أضيئت ثناء الشاكر

ولواد آس قنار لم يزل

من كآبن حزب الله نور الناظر

وإلى شرف رئدة بقدمه

فغدت به أفقاً لبدر زاهر

من روضة الأدباء أبدي زهرة

قد أينعت عن فكر حبر ماهر

(١) الإحاطة: ٢ / ٣٦٩.

(٢) نفسه: نفسه.

جمع المآثر بالسنة وبالسنة

أعظم به من صنائع المآثر

ما زلت أسمع من ثناء مآثراً

كانت لسامعها معاً والذاكر

حتى رأى بصري حقائق وصفه

فتشعنت كالأقمار نواظري

لا زال عبوا بكل مسيرة

تجسري له بالحفظ حكم مقادر

وتظهر المجاورة في الإطار الشكلي نفسه للمخاطبة وزناً وقافية لكنها لا تعارض معنى ولا تثبت تفوقاً وإنما قد تكون ردّاً على معنى ومواساة لحال ومشاركة لمشاعر.

والمجاورة تنسم بالميل إلى التخصيص فهي معنية بالرد على أمر ما كما أنها واحدة الموضوع فلا تتعدد أغراضها.

وقد تأتي المراسلات تحمل عتاباً لصديق يهدف إلى استبقاء الود فيأتي الجواب معرضاً لما وقع في النفوس من غضاضات مصحوبة بنصح غلص فيتم التصافي وتعود الصلات، ومن ذلك ما أرسل به ابن راجح إلى لسان الدين بن الخطيب بنصح فيه عن إحسانه لمحرم صديقه ويطلب الصصح إن بدت منه زلة.

أما والذي لي في حلاك من الحمد

ومالك ملاكي لدى من الرقد

لقد أشعرتني النفس أنك معرض

عن المسرف الآتي لفضلك يستجدي

فإن زلةً مسي بدت لك جهرةً

لصفتها فما والله أنبت عن قصدي

فيجيبه لسان الدين مقدراً ومُخجلاً وناصحاً:

أجلك عن عتبٍ يغض من الردِّ

وأكرم وجه العذر منك عن الردِّ

ولكنني أهدي إليك نصيحتي

وإن كنت قد أهديتها ثم لم تجد

إذا يقول الإنسان جاوز حدة

محولت الأغراض منه إلى الضدِّ

فأصبح منه الجِدُّ هزلاً مذمماً

وأصبح منه الهزلُ في معرض الجدِّ

فما استطعت قبضاً للعنان فرائه

أحق المسجاة بالسعلاء وبالمجدِّ

وقد غدت المجاوبات والمراسلات لأغراض عدة منها عرض مظلمة
والرد عليها حتى أصبح الناس في الأندلس يتحدثون شعراً، فلم تقتصر على
مفهوم المعارضة الشعرية من تأثر وإعجاب وإثبات المهارة الفنية، ومن ذلك ما
أرسل به مروان بن الصقيل إلى الفقيه عبد الله بن التماس يدافع عن حقه فيما
نسب إلى غيره وهوله، ويحاول أن يثبت حقه بالحجة والدليل فيرد عليه الفقيه
بأن هناك شاهدي عدل ويبدو الأمر وكأنها محاكمة فيها القاضي والمتهم
والشاهد، فيها سوق الأدلة لإثبات الحق، وفيها الحكم الجائر وقد يكون المتهم
مجنياً عليه وهكذا تدور القضية من خلال هذه المراسلات والمجاوبات والتي
يعرض فيها أبو مروان قضيته قائلاً:

يا رَبُّ مَفْعُولِينَ قَالُوا اعْطِنَا

خَطُّ يَسْدٍ فِي أَنْتَا فاعلمسون

قُلْتُ لَهُمْ خَطِّي مَبَاحٌ لَكُمْ

اكَتَبْتُ فِيهِ كَسْلٌ مَا تَرْتَهَبُونَ

لَعَنَ رَأَى الْخَطُّ الَّذِي هُمْ بِهِ

قَبْلَ ائْتِهَارِ الْأَمْرِ مُسْتَظْهِرُونَ

بِشَهْدِ بَأْنِ الْخَطِّ وَاللَّفْظِ لِي

وَأَنَّهُمْ فِي قَوْلِهِمْ يَكْذِبُونَ

فِيَجِيبُهُ الْفَقِيهَ أَبِي عَبْدِ اللَّهِ بْنِ الْقَلَّاسِ-

قَالَ لِأَبِي مَرْوَانَ شَيْخِ الْجَمْعِ

شَاعِرُ ذَا الْعَصْرِ الْعَزِيزِ الْقَرِينِ

قَالَ ابْنُ فَتْحٍ إِنَّهُ كَانَ ثَمَرًا

لَمْ يَقْلُ أَكْثَرَ لِلْمُخْبِرِينَ

وَقَدْ حَكِيَ أَنَّ لَهُ شَاعِرًا

عَسَدِي عَلَى ذَاكَ مِنَ الصَّالِحِينَ

فَإِنْ يَكُنْ حَقًّا فَلَا تُكْتَسَبُ

إِبْلِيسَ جَانِ مِثْلَ ذَا كُلِّ حَسِينِ

فَالْعَزْمُ أَنْ تَقْصِدَهُ ضَارِعًا

إِلَيْهِ مِرًّا فَعَسَا يَلِينِ

وَأَسْأَلُهُ أَنْ يَسْتَرْ مَا جَاءَهُ

فَإِنْ أَبِي فَاجْجِدْ وَزِدْهُ عَيْنِ

يحييه ابن الصقيل قائلاً:

أمكنا بقمك الصالحون

تقبل أماناً من الفاسقين^(١)

لا نعتقد من شاعر لفظة

ولو هذا من أزهو الزاهدين

يريد أن يخفي صبحاً وهل

يخفي منا الصبح على الناظرين

إن كان غررك بمن له

واحدة خلدني بأنفي بمن

وقد تخرج المجاوبات إلى غرض الهجاء، وذلك مثل تلك المقطوعة التي

نظمها أبو الحجاج ابن غري بمدح فيها نظم ابن الياسمين ويهجو خلقه^(٢).

أيها الفاسد لون النيل ثوباً حين اظلم

والذي يضر داءك يوماً ما تألم

أنت من الفبح خلق الله ما لم تنكلم

بشذور باهسرات ساحرات لو تجسم

أصبحت في كل جيد حسن عقداً منظم

فلما بلغ ابن الياسمين ذلك رد بهجاء قبيح:

أيها الفاسي انسى ريد حلك قبل النخو بفحم

في تريض حسن الصو رة بالهجوم مجسم

فقبلنا وقد جاء دنا بالمدح مغلسم

والمقطوعتان من مجزوء الخفيف.

(١) الفصول الأربعة: ٤٩.

ومن ذلك أيضاً ما ساقه د. إحسان عباس من حكاية القلقاط وأبي
محمد بن إسماعيل الملقب بالحكيم. «بات عنده القلقاط حتى تبليج الصبح
وكادت الشمس تطلع عليهما فانتبه القلقاط فقال للحكيم^(١)

يا ديك مالك لم تصرخ لثنيهن

لقد أسأت بتاديك الدجاجات

يا أكلاً للقذى يا سالحاً عبثاً

على الحصى بهيمى البهيمات

فأجابه الحكيم:

لقد صرخت مراراً حجة عدداً

قبل الصباح وبعد الصبح ثارات

لكن علمتك نوماً وذا كسل

تليسل ذكر الجبار السماوات

ومن المكاتبات والمجاوبات أيضاً أرسل به أبو الربيع سليمان بن عبد
المؤمن إلى ابن عمه أبي حفص عمر بن عبد المؤمن يدعوهُ إلى التلاقي يوم
الجمعة:

اليوم يوم الجمعة يوم سُرور ودَعَا^(٢)

وشملنا مفتـرق فهل تُرى أن نجتمع

فجاوبه أبو حفص:

اليوم يوم الجمعة ورؤسنا قسـد رُفَع

والشرب فيه يدعـو فهل تُرى أن ندعـه

(١) تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: ١٦٢، نقلاً عن طبقات الزبيدي: ٣٠٠.

(٢) القصص البانعة: ١٥٤.

والأبيات على مجزوء الرجز وتصور مدى البساطة والظرف التي
استعملت فيها تلك المراسلات.

ومن تلك المراسلات والمجاوبات الإخوانية ما كان بين ابن شهيد وابن
حزم. «لما مرض ابن شهيد كتب إلى ابن حزم بأبيات يذكر فيها أخوته وصدقاته،
ويطلب إليه أن يؤبنه ويشيع ذكره ويدعوه الله أن يغفر ذنبه»^(١)؛

فمن مبلغ عني ابن حزم وكان لي

بدأ في ملعائي وعند مضايقي

عليك سلام الله إنني مفارق

ورحبتك زاداً من حبيب مفارق،

فلا تنس تأبيني إذا ما فقدتني

وتذكاري أيامي وفضل خلائقي

المناجاة

فلي في اذكاري بعد المناجاة

فلا تنسنيها حلاله زامق

فأجابه ابن حزم بقوله:

أبا هاجر ناديت خلا مضافاً

بغذبك من دهم الخطوب الطوارق

وألمت قلباً مخلصاً لك محضاً

هوذك مرصود العوى والعلائق

وقد يشترك أكثر من شاعر في إتمام معنى بدوّه الأول وذلك مثلما كان

بين أبي حفص والكوراني وابن ميمون.

(١) تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: ٢٥٦.

قَالَ الْكُورَانِي^(١)

مَا زِلْتُ أَضْرِبُ بِالْقَتْلِ الْمَنَادَ

خَلَقَ الثُّرُوعَ وَالنُّفْسَ الْحُسَّادَ

ثُمَّ قَالَ ابْنُ مَيْمُونٍ:

وَحَسِبْتُ أَنِّي لَا أَرَاهُ لِحَادِثِ

حَتَّى بُلَيْتُ بِسَطْوَةِ الْأَحْقَادِ

فَقَالَ ابْنُ حَفْصٍ:

مَنْ لَمْ يَبْتَ وَالْبَيْنُ يَصْنَعُ قَلْبَهُ

لَمْ يَذَرِ كَيْفَ تُفُتُّ الْأَكْسِيَامُ

وَالْآيَاتُ عَلَى بَحْرِ الْكَامِلِ وَتَصُورُ مَدَى الْأَنْسِجَامِ التَّامِ بَيْنَ الشَّخْصِيَّاتِ

حَتَّى اسْتَطَاعَ كُلُّ مِنْهُمْ أَنْ يَتِمَّ مَعْنَى سَابِقِهِ وَيَتَوَاصَلَ مَعَهُ.

الناشيء

(١) النصوص الباقية: ٩٤.

البديهة والارتجال

وهو لون من الألوان الشعرية التي تتداخل مع المعارضات في بعض عناصرها.

ويعرف ابن ظافر البديهة والارتجال بقوله الارتجال مأخوذ من الانصباب والسهولة، ومنه قيل: شجر رجل؛ إذا كان سنبطاً غير جعد، ومسترسلاً غير منقبض.

وقيل: من ارتجال البشر؛ وهي أن ينزلها الرجل برجليه من غير حبل؛ فكأنهم شبهوا اقتدار الشاعر على القول من غير فكرة ولا أهبة، باقتدار نازل البشر على النزول من غير حبل ولا آلة.

والبديهة مشتقة من بده يبدأ بمعنى بدأ يبدأ؛ أبدلوا الهمزة هاء لقربها منها^(١)

هذا عن المعنى الاشتقاقي لمعنى بده وبنية فارق في استخدام كل منهما، وكما يرى ابن ظافر أن الارتجال، هو أن ينظم الشاعر ما ينظم في أوحى من خطف البارق، واختطاف السارق، وأسرع من التماسح العاشق، ونفوذ السهم المارق؛ حتى يُخال ما يعمل محفوظاً، أو مرثياً ملحوظاً، من غير حاجة إلى كتابة، ولا تعلل بتقفية. وتتفرد عند ذلك قضية الحال باختراع الوزن والقافية، وهم الشهود العدول الذين يجب الرجوع إليهم، ولا يجوز العدول بالشهادة على استطاعته؛ وأن ذلك المنظوم ابن ساعته.

(١) بدائع البداة: ٧.

والبدئية أن ينزل عن هذه الطبقة قليلاً، ويفكر مقتصراً لا مطيلاً؛ فإن أطال ذو البدئية الفكرة انعكست القضية، وخرجت من حد البدئية إلى حد الروية، وعند ذلك تقصر نهضة الاعتذار، عن بلوغ ذلك المقدار؛ إذ المرجل والباده يقتنع منهما بالردىء اليسير، ولا يقتنع عن المروي إلا بالجيد الكثير^(١)

وقد أبانت د. حميدة البلداوي - في بحث قدمته بهذا الصدد - الفارق في تعريف كل من الجاحظ وابن رشيق للبدئية والارتجال، حيث تقول: «وقد سوى الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) بين المصطلحين في معرض دفاعه عن العرب، ونسبه البدئية والارتجال إليهم دون سائر الأمم؛ حيث يقول: «وكل شيء للعرب فإثما هو بدئية وارتجال وكأنه إلهام» أما (ابن رشيق ت ٤٥٦هـ) فقد نبه إلى الحد الدقيق الفاصل بين المصطلحين، مشيراً أيضاً إلى غفلة بعض الأدباء عن هذا الأمر، ومبيناً أن في البدئية تفكيراً رتانياً دون إطناء. في حين يتصف الارتجال بالتدفق والانهيار دون توقف»^(٢)

وتاريخ الارتجال والقول على البدئية قديم في الأدب العربي، وهو يرجع إلى العصر الجاهلي «فمن ذلك ما أخبرني به الشيخ الفقيه الأجل أبو محمد عبد الخالق ابن زيدان المسكي - وكتب لي بخطه - قال: أملني على الشيخ العلامة أبو محمد بن بري - رحمه الله - قال: لقي عبيد بن الأبرص أمراً القيس؛ فقال له عبيد: كيف معرفتك بالأوابد؟ فقال: ألق ما أحببت؛ فقال عبيد^(٣)

مما حبة مئة أحببت بميتها

فرداء ما أبنتت سيئاً وأضرماً

(١) نفسه: ٨.

(٢) د. حميدة البلداوي: مؤتمر الحضارة الأندلسية الرابع، جامعة القاهرة، تكريماً للمشرق الإسباني؛ إملير جارتيا غومث: ٣٥٩.

(٣) بدائع الجذاه: ١١٣، ١١٤، ١١٥.

فقال امرؤ القيس:

تلك الشعيرة تسقي في سنايلها

فأخرجت بعد طول المكث أكداً

فقال عبيد:

ما السود والبيض والأسماء واحدة

لا يستطيع لهن الناس تمسكاً

فقال امرؤ القيس:

تلك السحاب إذا الرحمن أرسلها

روى بها من حول الأرض أيتاماً

فقال عبيد:

ما مرجأة على هول مراكبها

يفطن طول المدى سيراً وإفراساً

فقال امرؤ القيس:

تلك النجوم إذا حانت مطالعها

تسببها في سواد الليل أقباساً

فقال عبيد:

ما القاطعات لأرض لا أنيس بها

تأتي سراعاً وما ترجعن أنكاساً

فقال امرؤ القيس:

تلك الرياح إذا هبت هواصفها

كفى بأذيالها للثرب كفافاً

فَقَالَ عبيد:

ما الفاجعاتُ جَهَاراً في علانيّةٍ

أشدّ من فبيلقي مملوءةً بِأسَا

فَقَالَ امرؤ القيس:

تلك المنايا فما يُبقين من أحلو

يُكفّين حَمَقَى وما يبقين أكياسَا

فَقَالَ عبيد:

ما السابقاتُ سراعَ الطيرِ في مهَلٍ

لا نستكينُ ولو أجمتها فأسَا

فَقَالَ امرؤ القيس:

تلك الجيادُ عليها القومُ قد سَبَحُوا

كانوا لهمُ غداةَ السَّروعِ أخلاسَا

فَقَالَ عبيد:

ما القاطعاتُ لأرضِ الجوّ في طَلَقٍ

فبَل الصباحِ وما يسرين قِرطاسَا

فَقَالَ امرؤ القيس:

تلك الأمانِي تُترَكُنُ الفتى مُلْكاً

دون السَّماءِ ولم ترفعْ به رَأسَا

فَقَالَ عبيد:

ما الحاكمونُ بلا سَمْعٍ ولا بَصَرٍ

ولا لسانٍ فصيحٍ يُعجبُ النَّاسَا

فَقَالَ امرؤ القيس:

تلك الموازينُ والرُّحْمُ الزُّهْبَا

ربُّ البريّةِ بين الناسِ مقياسَا

بدائه الأجوبة

ومن بدائه الأجوبة ما دار بين ابن عبد ربه وبين القلقاط «وكان أبو عمر أحمد بن عبد ربه صديقاً لحمد بن يحيى بن القلقاط الشاعر، ثم فسد ما بينهما وتهاجيا؛ وكان سبب الفساد بينهما أن ابن عبد ربه مر يوماً، وكان في مشيته اضطراب؛ فقال: يا أبا عمر؛ ما علمت أنك أدر إلا اليوم لما رأيتُ مشيتك، فقال له ابن عبد ربه: كذبتك عزمك أبا محمداً فعز على القلقاط كلامه، وقال له: أتعرض للحرَمِ والله لأرينك كيف الهجاء! ثم صنع قصيدة أولها^(١):

يا حرس أحمد إني مُزْمِعُ سَفْراً

فوذعيني سراً من أبي عمرا
ثم تهاجيا بعد ذلك وكان القلقاط يلقبه بطلاس، لأنه كان أطلس لا طية له؛ ويسمى كتابه العقد حبل القوم؛ فاتفق اجتماعهما مرة عند بعض الوزراء، فقال الوزير للقلقاط: كيف حالك اليوم مع أبي عمر؟ فقال مرتجلاً:

حال لي طلاس من رائه

وكنت في قعدو أبنائه

فبادره ابن عبد ربه، فقال:

إن كسنت في قعدو أبنائه

فقد سسقي أمك من مائه

فانقطع القلقاط خجلاً.

ويظهر من خلال الرواية السابقة سرعة البديهة والحضور الذهني وإن كان الغرض هجاءً منفضاً مقدعاً؛ لنرى إلى أي حد وصل استخدام الأشعار حتى في الردود السريعة التي تفحم الخصم وتقطع لسانه عن القول بخافة أن يستزاد عليه.

(١) البنايع: ٥١، ٥٢.

ضروب البداة والارئجال الإجازة

الإجازة إرهاص من إرهاصات فن المعارضات وفيها إجازة بيت بيت.
يقول شاعر بيتاً ويطلب من آخر أن يميزه بيت آخر ويتبادلان ذلك حتى ينتهي
القول ثم تكون للثاني جائزة عليه.

ومن أمثلة ذلك ما دار بين ابن سيد وأبي جعفر

داخُلُحْ على النهرِ ثوبُ السـ كرى فسذلك واجـبـ
فقال أبو جعفر:

وانظر إلى السُرُج فيه كالزهر ذات السدوائـبـ
وحسين صَفَقَ للأنـ سقِ نَقَطُشْهُ الكسواكسبـ

فقبل ابن سيد رأسه، وقال: ما تركت بعد هذا مقالاً لقائل، ثم جعلوا

يشربون!

فقال أبو جعفر:

سُسِقَتْنِي والأفـقُ بُرْدُ ينجوم اللسـيلِ مُغْلَسـمـ
فقال ابن سيد:

ويـسـاطُ النهرِ منها وهو فـضـتي مُدَرَهـمـ
فقال أبو جعفر:

ورواق اللـيلِ مُرْخـي والشـذا بالروضِ قد نمـ
فقال ابن سيد:

والندى في الزهرِ منـو ر على عقـدِ مُسْطَـمـ

فَقَالَ أَبُو جَعْفَرٍ:

وَالصَّبَا جَسْرَتْ حَلَى مَيِّدِ سِتِ الطَّلَى كَسَفَتْ ابْنَ مَرِيَمِ
فَقَالَ ابْنُ سَيِّدٍ:

كَانَ مَبْهُوثًا فَلَمَّا تَفَخَّصَتْ فِيهِ تَكْلُمِ
فَقَالَ أَبُو جَعْفَرٍ:

وَكَانَ الْكَأْسُ وَالْقَهْمُ سَوْدَ دَيْسَنَسَارٍ وَدَرْهَمِ
فَقَالَ ابْنُ سَيِّدٍ:

وَبَدَا الدَّفْعُ يَنَاضِي السَّ عَوْدَ وَالْمَزْمَارُ هَيْبِ
فَقَالَ أَبُو جَعْفَرٍ:

فَإِذَا عَ الْآنَسُ مَسْنَا كَلِّ مَا قَسِدَ كَانَ مُكْتَمِ
فَقَالَ ابْنُ سَيِّدٍ:

أَيُّ عَيْشٍ يَهْتَكُ الْمَسَّ تَوَرَّ لَوْ كَانَ ابْنُ أَدَهَمِ
فَقَالَ أَبُو جَعْفَرٍ:

هَكَذَا الْعَيْشُ وَدَعْنِي مَنْ زَمَانَ قَدْ تَقَدَّمَ
فَقَالَ ابْنُ سَيِّدٍ:

حِينَ لَا خَرَّ سَوَى مَا بِكَوُوسِ الْبَيْضِ مَنْ دَمِ

فَقَالَ أَبُو جَعْفَرٍ: وَاللَّهِ مَا تَعْدَيْتَ مَا جَالُ السَّاعَةِ فِي خَاطِرِي، فَإِنِّي
ذَكَرْتُ أَيَّامَ الْفِتْنَةِ وَمَا كَابَدْنَا فِيهَا مِنَ الْحُجْنِ، وَأَنَا لَمْ نَزَلْ فِي مَصَادِمَةٍ وَمَقَارَعَةٍ، ثُمَّ
رَأَيْتُ مَا لِحْنِ الْآنَ فِيهِ بِهَذِهِ الدَّوْلَةِ السَّعِيدَةِ الَّتِي أَمَنْتُ وَسَكَنْتُ، فَشَكَرْتُ اللَّهَ
تَعَالَى، وَدَعَوْتُ بِدَوَامِهَا^(١)

وَمِنْ ذَلِكَ الصَّنْفِ أَيْضًا مَا قَالَهُ ابْنُ قَوْشْتَرَةَ وَالشَّاطِبِيُّ.

(١) التلخيص: ٤ / ١٩٨، ١٩٩

ودخل أبو القاسم ابن عبد المنعم، وكان أزرق وسيمًا، ومعه أبو عبد الله الشاطبي وأبو عثمان سعيد بن قوشطرة، على صاحب كتاب 'مشاهد الأفكار في مأخذ النظر' فقال ابن قوشطرة:

حايوة بالزُرْقِ السّدي يهفونو والماء أزرق والسنان كذلك
فقال الشاطبي:

والماء يهدي للنفوس حياتها والرمح يشرع للمنون مسائلكا
فقال أبو بكر ابن طاهر صاحب كتاب 'المشاهد':
وكذلك في أجفانه سبب الردى

لكن أرى طبيب الحياة هنالك
وهذا من بارع الإجازة، وكم لأهل الأندلس من مثل هذا الديباج
الحُسرواني، رحمهم الله تعالى وسامعهم^(١)
ومن ذلك بيت الأمير عبد الرحمن بن الحكم بن هشام صاحب
الأندلس^(٢):

شباك من ترطبة الساري في الليل لم يذر به السداری
فاستجازه نديم عبد الله بن الشمر.
زاد لحبًا في ظلام الدجى أخيب يس من زائر سار

(١) التفع: ٢٢ / ٤.

(٢) البدائع: ٩٥.

بدائيه الإجازة

والإجازة أن ينظم الشاعر على شعر غيره في معناه ما يكون به تمامه
وكماله. وقد يكون بين متعاصرين وغير متعاصرين؛ وهي مشتقة من الإجازة
في السقي، يقال: أجاز فلان فلاناً إذا سقاه أو سقى له، فكأنهم شبهوا عمل
الشاعر المجيز لعمل الشاعر المجاز شعره، بسقي الشخص للشخص^(١)
وتاريخ الإجازة قديم روى إسحاق الجصاص، قال: صنع زهير بن أبي
سلمى بيتاً وقسماً، وهما^(٢):

ثراك الأرض إمسا مت حفا

ونحبا إن حييت بها ثقيلاً

نزلت بمسفر العز مسنها

ثم أكدى، فمر به النابغة الذبياني فقال له: أجز يا إيا أمانة، وأنشده،
فاكدى النابغة، وأقبل كعب بن زهير، وإنه لغلाम، فقال له أبوه:
أجز يا بني، فقال: وما أجز؟ فأنشده فقال:

ونمنع جانبها أن يزولا

فضم زهير إليه وقال له: أنت ابني حقاً.

ومنه لما روى أن عبد الرحمن بن الحكم بن هشام بن عبد الرحمن
الداخل بن معاوية بن هشام ابن عبد الملك بن مروان - وهو المنعوت بين ملوك
الأندلس بالأمير - صنع في بعض غزواته قسماً، وهو:
نرى الشيء مما يفتى فنهاه

(١) بدائع البداهة: ٦٢.

(٢) الأغاني: ١٦ / ١٤١.

ثم أرتج عليه - وكان عبد الله بن الشَّمر نديمه وشاعره غائباً - فأحضر
بعض قرَّاده محمد بن سعيد الرُّجالي وكان يكتب له، فأنشده القسيم، فقال:

وما لا ترى مما بقي الله أكثرُ

فاستحسنه وأجازه وحمله استحسانه على أن استوزه^(١)

وهو من قبيل إجازة المتعاصرين. ومنه أيضاً ما دار بين ابن وهبون
وجماعة معه في تزهة بوادي إشبيلية.

قال ابن وهبون: أجزوا.

حاكت الريح من الماء زُرْدُ

فأجازه كل ما يسر له، فقال لي أبو تمام غالب بن رباح الحجَّام: كيف
قلت يا أبا محمد؟ فأعدت القسيم له، فقال:

أي درع لقتال لو جمسد

فحفظ القسيمان، ونسي ما عداهما^(٢)

ويروى صاحب النفع شبيه الأبيات رواية أخرى.

ومن المشهورات بالأندلس أعتماد جارية المعتمد بن عبَّاد، وأم أولاده،
وتشتهر بالرُمِّيكية، وفي المسهب والمغرب أنه ركب المعتمد في النهر ومعه ابن
عمار وزيره، وقد زردت الريح النهر، فقال ابن عبَّاد لابن عمار أجز

صنع الريح من الماء زُرْدُ

فأطال ابن عمار الفكرة، فقالت امرأة من الغسالات.

أي درع لقتال لو جمسد

(١) البدائع: ٦٧

(٢) نفسه: ٧٠، ٧١.

فتعجب ابن عباد من حسن ما أتت به، مع عجز ابن عمّار، ونظر إليها فإذا هي صورة حسنة، فأعجبته فسألها: أذات زوج هي؟ فقالت: لا، فتزوجها، وولدت له أولاده الملوك النجباء، رحمهم الله تعالى.

وحكى البعض منهم صاحب البدائع بسنده إلى بعض أدباء الأندلس، وسماء ولم يحضرني الآن، أنه هو الذي قال للمعتمد:

أي درع لقتال لو جدد

قال: فاستحسنه المعتمد، وكنت رابعاً في الإنشاد فجعلني ثانياً، وأجازني بجائزة سنية^(١)

ومنه ما كان من قسيم أبو محمد بن عبد المؤمن بن علي صاحب قرطبة والمغرب يوماً في مجلسه، وقد عوفي من مرضه:

الحمد لله رب العالمين على^(٢)

ثم طلب إجازته من أهل المجلس، فلم يجبه أحد، فقال أبو العباس بن حيوس:

برء الإمام الذي في الأمنين على

وصنع له أبو العباس بن مضاء إجازة له:

برء الإمام الذي في الناس قد عدلا

ثم عمل فيها أبياتاً.

ومن أمثله أيضاً ما دار بين ابن عباد وبين ابن حمديس.

(١) النفع: ٤ / ٢١١

(٢) البدائع: ٧٥.

«قال ابن هديس: لما قدمت وافداً على المعتمد بن عباد استدعاني
وقال: افتح الطاق، فإذا بكير زجاج والنار تلوح من بابه، وواقده يفتحهما تارة
ويسدهما أخرى، ثم أدام سد أحدهما، وفتح آخر، فحين تأملت هما قال لي:
أجز:

انظرهما في الظلام قد لجما

فقلت:

كما رنا في الدجّة الأسد

فقال:

يفتح عيّيه ثم يطبقها

فقلت:

فعل امرئ في جفونه رمذ

فقال:

فابتزّه الدهسر نوراً واحسدة

فقلت:

هل نجما من صروفه أحسد

فاستحسن ذلك وأطربه، وأمر لي بجائزة، وألزمي الخدمة»^(١)

وكما رأينا فإن هذا اللون من المعارضات يعتمد على البداهة والفكرة
الحاضرة والتصوير الطريف ففيه من الظرف ما يكفل له الانتشار، كما أنه كان
من أسباب نيل الجوائز واعتلاء المناصب.

ويتأكد لنا من هذا أن المعارضات الشعرية بأشكالها المتكاملة العناصر أو
الجزئية اتسعت رقعتها وانتشرت انتشاراً واسعاً وأصبحت فناً أصيلاً في البيئة
الأدبية الأندلسية.

^(١) الفتح: ٤ / ٢٧٠، ٢٧١.

ومنه إجازة قسيم بقسيم وبيت: ذكر أبو علي الحسين بن الغليظ المالقي،
قال. قلت يوماً للأديب أبي عبد الله بن السراج المالقي، ونحن على جرية ماء،
أجز^(١):

شربنا على ماء كأن خريرة

فقال مبادراً:

بكاء عجب بان عنه حبيبته

فمن كان مشغولاً كحياً بالغه فإني مشغوف به وكثيبت

ومن نفس الخوال بإجازة ابن عبادة^(٢):

انظر إلى البدر الذي لاح لك

فقال ابن القابلة:

في وسط اللجة تحت الخلك

قد جعل الماء مماء له وصير الفلك مكان الفلك

وهناك إجازة قسيم بقسيم وأكثر من بيت ومنه ما بين أحمد بن أبي طاهر

وجارية حسنة الوجه، قال:

يا ثبت حسنتك أن يبتزني بصرى^(٣)

قالت:

وطيب نشرك مثل المصك قد نسمت

رنا الرياض عليه في دجى السحر

فهل لنا منك حظ في مواصلة

أو لا فإني راض منك بالنظر

(١) نفسه: ٣ / ٢٧٠.

(٢) نفسه: ٤ / ١٣.

(٣) بدائع البداة: ٨٢.

ومنه ما كتبه أبو بكر البلنسي إلى أبي بحر صفوان بن إدريس يحيزه
القسم الأخير^(١).

خليلي أبا بحر - وما قرئتُ اللَّمى

بأعذب من قولي: خليلي أبا بحر

أجز غير مأمور قسيماً نظمتُـه

تأمل على بحر المياه حلى الزهر

فأجازه صفوان بقوله:

كعهدك بالخضراء والأنجم الزهر

وقد ضحكت الياسمين مياسم

مسروراً بآداب الوزير أبي بكر

وأصغت من الأمن النضير مسامع

لتسمع ما تملؤه من سور الشعر

إجازة لأكثر من بيت بيت واحد.

ومنه ما غنى به بين يدي المعتمد بن عباد بيتين لابن المعتز^(٢):

وختماره من بسنات الجسوس ترى الزق في بيتها سائلا

وزلنا لها ذهباً جامداً فكالت لنا ذهباً سائلا

فأجازهما بديهاً بقوله:

وقلنا خُدي جَوْهرأ ثابئاً فقالت خُذوا عَرْضاً زائلاً

(١) نفسه. ٨٧.

(٢) البدائع: ١٥٨.

التذييل

وقد أشارت د. حميدة إلى ذلك بقولها^(١):

«وهو أن يقال البيت ويطلب من الآخرين تذييله ومن شواهد المختارة أن الأمير (المعتمد بن عباد) نظم بيت شعر يقول فيه^(٢):

(بعثنا بالغزال إلى الغزال وللشمس المنيرة بالهلال)

إذ كان قد أمر بصناعة غزال وهلال من الذهب أهدى الأول إلى زوجه وأهدى الآخر إلى السيدة العروس بنت ابن مجاهد، فأحب أن يذيل البيتين، فذيله من حضر مجلسه ومنهم (أبو القاسم بن مرزقان) حيث أصاب الغرض حين قال:

(بعثنا بالغزال إلى الغزال وللشمس المنيرة بالهلال
فسدا مسكني أسكنه فزادي وذا لمجلى أئده المعالي
شغلت بذا الظلا خلدي ونفسي ولكني بذاك رخي بال)
ومنه قول أبي زكريا يحيى بن سعد بن مسعود القلبي:

عَفَسُواكَ اللَّهُمَّ عَنَا خَيْرُ شَيْءٍ نَتَمَنَّى
رَبِّ إِنَّا تَسْعَدُ جَهْلَنَا فِي الَّذِي قَدْ كَانَ مَنَا
وَنُخْطِئُ نَا وَنُخْطِئُ نَا وَلَهْوُنَا وَمَجَانَا
إِنْ نَكُنْ رَبِّي أَسْمَانَا مَا أَسْمَانَا بِكَ ظَنَّنَا
وذيلته بقولي: (الكلام على لسان المقرئ)

فَأَنلَسْنَا الْخَطْمَ بِالْحُسْبَى غَنَى وَإِنْعَاماً وَمَسْكَنَا

(١) هذا التعريف نقل عن بحث د. حميدة ضمن مؤتمر الحضارة الأندلسية: ٣٦٤.

(٢) الأخيرة: ق ٢ / م ١ / ص ٥٢١.

آمين^(١)

ومن التذييل أيضاً ما قاله بعض قدماء الأندلس^(٢):

سئمت الحياة على حُبِّها وحُسنٌ لذي السقم أن يسأما
فلا عيش إلا لذي صحّة تكسون له للتقي سُلماً
وذيله آخر منهم فقال:

ولا داء إلا لمسّن لم يزل يقارب في دينه مأثماً
فلست تُعالج جرحَ المسوى هُديت بمثل الثقي مرهماً

وكما نلاحظ فقد يكون التذييل بيت أو بيتين أو أكثر وتكون قيمة التذييل في طرافته ومدى مناسبته للمعنى السابق وفيما يفجر من إبداع، وهو في الأغلب يلزمه الحضور، ويكشف التذييل عن المقدرة الفنية وسرعة البديهة. ويخرج التذييل بأغراض مختلفة منها الطريف في الوصف ومنها المألوف في الزهد والتوبة وغير ذلك.

(١) النفع: ١ / ٣٤٩.

(٢) نفسه: ٤ / ٢٤٣.

التمليط

ويعرف صاحب البدائع التمليط بأن «يجتمع شاعران فصاعداً على تجريد أفكارهم، وتجريب خواطرهم في العمل في معنى واحد»^(١)
أما عند الصنعاني «مالط فلان فلاناً؛ ضرب هذا النصف من البيت وأتمه الآخر»^(٢)

أما صاحب العمدة قيراه: «إما أن يكون من الملاطين؛ وهما جانباً السنام في مرد الكتفين؛ قال جرير:

ظَلَّلْنِ حَوَالِيَّ خِذْرَ أَسْمَاءَ وَالثَّغَى

بِأَسْمَاءَ مَسَوَّارِ الْمَلَاطِينِ أَرْوَحُ

فكان كل قسم أو بيت ملاط، أي جانب من البيت أو القطعة.
والآخر أن يكون من الملاط، وهو الطين يدخل في البناء، ويُملط به الحائط تمليطاً، أي يدخل بين اللبن حتى يصير شيئاً واحداً»^(٣)
ويفسر صاحب البدائع أنواعه ويفرق بينه وبين الإجازة بقوله «فمن التمليط ما يكون بين شاعرين؛ ومنه ما يكون بين شعراء، ومنه ما يكون بقسيم لقسيم، ومنه ما يكون بيت لبيت، ومنه ما يكون بيتين لبيتين.

(١) بدائع البدائع. ١٦٧

(٢) الحسن بن محمد بن الحسن الصنعاني: النكمة والذيل والصلة لكتاب تاج اللغة وصحاح العربية، ت. عبد العليم الطحاوي، دار الكتب، القاهرة ١٩٧٤م: ٤ / ١٨١.

(٣) ابن رشيق القيرواني: العمدة، ت. محمد محي الدين عبد الحميد، ط ١، مطبعة حجازي-القاهرة، ١٩٣٤م: ٢ / ٩٢.

والفرق بينه وبين الإجازة أن التمليط يتفق فيه الشعراء قبل العمل على العمل، أو يندبون لذلك، وتتكرر منهم المناوبة؛ وهذا ليس من شروط الإجازة^(١)

وكان امرؤ القيس يملط وهذا النوع بذلك قديم^(٢) :
أحسار ترى بريقاً هباً وهنا
فقال التوهم^(٣)

كنار مجوسٍ تُستَعِيرُ استعاراً
فقال امرؤ القيس :
أرقيستُ له ونام أبو شريح
فقال التوهم :

إذا ما قسيتُ قد هذا استعطاراً
فقال امرؤ القيس :
كان حنيسة والرعد فيه
فقال التوهم .

عشار ولة لاقت عشاراً
فقال امرؤ القيس :
فلم يترك بطن الأرض ظيماً
فقال التوهم :

ولم يترك بجلهتها حمأواً

(١) بدائع البناية : ١٦٧

(٢) اندبوان : ١٤٧ .

(٣) التوهم هو الحارث بن قنادة .

فقال امرؤ القيس:

لَمَّا أَنْ دَنَا لِقَاءَ أَصْحَابِ

فقال التوهم:

وَهَمْتُ أَهْجَاؤَ رَيْفِهِ فَخَاراً

ومن التمليط ما رواه صاحب البدائع بين المعتمد بن عباد وأبي بكر بن

عمار:

«ومن ذلك ما روى أن المعتمد بن عباد ركب في يوم قاصداً الجامع،

والوزير أبو بكر بن عمار يسايره، فسمع أذان المؤذن، فقال المعتمد^(١):

هَذَا الْمُؤذِّنُ قَدْ بَدَأَ بِأَذَانِهِ

فقال ابن عمار:

يَرْجُو بِذَلِكَ الْعَفْوَ مِنْ رَحَائِهِ

فقال المعتمد:

طَوَّبَى لَهُ مَنْ شَهِدَ بِحَقِيقَةٍ

فقال ابن عمار:

إِنْ كَانَ عَقْدَ ضَمِيرِهِ كَلْسَانِهِ

ويتابع صاحب البدائع رواياته عن التمليط «أخبرني عبد الجبار بن

حمديس الصقلي قال: أقمت بإشبيلية لما قدمتها وافداً على المعتمد بن عباد مدة

لا يلتفت إليّ، ولا يعنّ بي، حتى قَنَطْتُ لِحَبِيَّتِي، مع فُرْطِ تعبي، وهممتُ

بالنكوص على عقبي؛ فإني لكذلك ليلة من الليالي في منزلي، إذ أتاني غلام،

ومعه شمعة ومركوب، فقال لي: أجب السلطان، فركبتُ من فوري ودخلت

(١) البدائع: ١٧٩

عليه، فأجلسني على مرتبة فنك، وقال لي: افتح الطاق الذي يليك، ففتحته فإذا
بكمور زجاج على بعد، والنار تلوح من بابيه، وواقده يفتحهما تارة، ويسدهما
أخرى، ثم أدام سد أحدهما وفتح الآخر، فحين تأملتُهما قال لي: ملط
انظرُهما في الظلام قد نجما

فقلت.

كما رنا في الدُّجَّةِ الأسدُ

فقال:

يفتح عينيه ثم يطبقهما

فقلت:

فعل امرئ في جفونه رمسٌ

فقال:

فابتزَّه الدهرُ نـسور واحدة

فقلت:

وهل نجا من صرُوفه أحدًا

فاستحسن ذلك، وأمر لي بجائزة سنوية، وألزميني خدمته^(١)

وكما نلاحظ أن الرواية السابقة عدها صاحب البدائع من التمليط في
حين عدها صاحب النفع من الإجازات، وتبعاً للفرق بين الإجازة والتمليط
فإن هذه القسمات تكون من التمليط حيث إن التكرار تحقق لها.

ومن التمليط ما هو بين شاعرين بيت لبيت ويُسمى الإنفاذ ومنه ما كان
بين القبطرنة وابن سارة، فقال ابن سارة^(٢):

(١) البدائع: ١٧٩، ١٨٠.

(٢) البدائع: ٩٦.

هذي البسيطة كاعب أبرادها
فقال ابن القبطرنة:

وكان هذا الجسوف فيها عاشق

قد شققت التعذيب والإضرار

فقال ابن سارة:

فإذا شكا فالبرق قلب خائف

وإذا بكى فدموعه الأمطار

فقال ابن القبطرنة:

من أجل ذلة ذا وعزّة هذه

يبكي الغمام وتضحك الأزهار

وهكذا وبعد الاستعراض الموجز لأنواع البدائيه والارتمجال؛ فإنه علينا الوقوف على الأسباب التي أدت إلى ظهورها ومنها الملكة الفطرية وقد سبق أن أشرنا في بداية هذا البحث إلى ما ذكره ابن خلدون في مقدمته عن تميز الأندلسيين بالمقدرة الفائقة على التعلم والحفظ وسرعة البديهة، وقد أضالمت د. حميدة البلداوي إلى هذا الباعث باعثنين آخرين هما أن هذه المقدرة هي تلك النفوس التي اتسمت بالظرف وخفة الروح وسرعة الخاطر، ومالت إلى المرح والدعابة وإكمال المسرة بمبادرات شعرية خفيفة فيها مازحة لا تخلو من تنشيط ذهني وذكاء لماح وقدرة فنية^(١)

ومنها أيضاً «اهتمام ملوك وأمراء الأندلس بالشعر واحتفاؤهم به وبنظاميه في مجالسهم»^(٢)

^(١) انظر البديهة والارتمجال في الشعر الأندلسي بالتفصيل: ٣٦٥ وما بعدها.

^(٢) انظر البديهة والارتمجال في الشعر الأندلسي بالتفصيل: ٣٦٥ وما بعدها.

كذلك أضافت إلى العاملين السابقين «وجود تلك المجالس الأدبية التي كان يعقدها أهل الأدب، والطريف أنها كانت تقام من قبل صاحب المجلس بدعوة ندمائه شعراً والإجابة عليها شعراً أيضاً ليتم تصوير ما يحف هذه اللقاءات بالطريقة ذاتها»^(١)

مناسبات البداهة والارتجال:

أما عن المناسبات التي دعت إلى القول على البديهة والارتجال فهي عديدة منها: اختبار الشعراء ليتم اندراجهم في ديوان الشعراء أو قد يكون الاختبار لتبرئة أحدهم من الاتهام بالسرقة.

وقد يكون الاختبار لمعارضة شعراء المشرق حيث إنه يثبت مدى تفوق الشاعر وقدراته الإبداعية.

وقد تكون المناسبات الطارئة مناسبة تستدعي القول على البديهة مثل وصف الطبيعة بأنواعها أو وصف المجلس^(٢)

(١) انظر البديهة والارتجال في الشعر الأندلسي بالتفصيل: ٣٦٤ وما بعدها.

(٢) للاستفاضة، انظر بحث د. حميدة في البديهة والارتجال: ٢٦٨ وما بعدها.

نتائج البحث

وبعد هذه الدراسة التي نأمل أن تكون قد استوفت ما أردنا من استجلاء لهذه الظاهرة الفنية مفهوماً وأغماطها ومزاياها وحجمها، فإنني أصل في نهايتها إلى هذه النتائج التي لا تمثل كشفاً في حد ذاتها بقدر ما تمثل رصداً لهذه الظاهرة.

- إن فن المعارضات فن قديم لا حدود زمنية له ولا مكانية، فقد ظهر في جميع البيئات والعصور الأدبية في الشرق والغرب.

وقد لاقت المعارضات رواجاً وازدهاراً في البيئة الأدبية الأندلسية لما كانت هذه البيئة مهية تماماً لاستقباله وإن الأسباب المتعددة سياسياً وثقافياً واجتماعياً دعت إلى ظهوره وازدهاره.

- إن فن المعارضات لم ينقطع في عصر من عصور الدولة الأندلسية، إنما نستطيع القول بأنه سار في مراحل طبيعية لظهور أي فن جديد في بيئة ما فبدأ بمرحلة التقليد والمحاكاة في عصر الإمارات، ثم استوى على سرقه في عصر الطوائف والمرابطين بحيث خرج عن رتبة التقليد والبحث إلى البراعة والتميز وأصبح لهذا الفن شخصيته الخاصة، ثم مال في عصر الموحدين إلى الانحسار قليلاً، ثم عاد إلى النشاط مرة أخرى في العصر الغرناطي ولكن في ظل التقليد إلا القليل.

- إن مصطلح المعارضات يختلف تماماً عن مصطلحات أخرى كالتضمين والاقتراس فقد يشمل تضميناً واقتباساً لكنه فن متكامل له أصوله ودعائمه، كما يفترق تماماً عن السرقات إن رضينا بأن هناك سرقات.

- إن شعر المعارضات أخذ أشكالاً عديدة منها المحسسات والخمسات والمكفورات.. إلخ، وانتشرت وامتدت بحيث أصبحت لا تقتصر على معارضة المشاركة فقط بل أصبحت هناك معارضات داخلية بين الأندلسيين أنفسهم وتنوعت في صورة مجاوبات ومراسلات وغيرها.
- إن معارضة شعراء الأندلس لشعراء المشرق انصبت على عصرين هما العصر الجاهلي والعصر العباسي، وكان الأشهر ممن عورضوا من المشاركة عنتر بن شداد من العصر الجاهلي، وأبو تمام والمتنبي من العصر العباسي.
- سارت المعارضات في مسار الاتجاهات الأدبية في المشرق ومراحلها نفسها.
- كان ما يميز المعارض أنه لم ينس في معارضاته شخصيته وبيئته الأندلسية فلم تتلashed في ظل الآخر بل ظهرت واضحة جلية.
- تميزت المعارضات الأندلسية بمعجم لغوي خاص كما امتازت بالاستدعاءات الثقافية: تاريخية ودينية وجغرافية.
- إن المعارضات هضمت الشكل الخارجي للقصيدة المشرقية وزناً وقافية وأسلوباً وبناءً أسلوبياً ولم تتجاوز ذلك إلا في النادر، كما أتت المعارضات جزئية فلم يهتم الشاعر بمعارضة كل أجزاء القصيدة المعارضة إلا في النادر.
- إن المعارضات الداخلية مالت في أسبابها إلى الإعجاب لا إلى التحدي وإثبات الذات المغربية، مثل ما كنا نجد في بعض الأحيان عند دراسة المعارضات التي عارض فيها الأندلسيون شعراء المشرق.

- إن هذه المعارضات الداخلية كانت وليدة البيئة الأندلسية بكل خصائصها ومفرداتها فجاءت معبرة عنها وابنة شرعية لها تنتسب إليها جغرافياً واجتماعياً وثقافياً، كم كشفت المعارضات الداخلية عن حجم الاهتمام بهذا الفن ومدى انتشاره وذبوعه في البيئة الأدبية الأندلسية، وكانت المعارضات الداخلية من أهم نتائج وآثار معارضة الأندلسيين لشعراء المشرق.
- تعددت أنواع المعارضات الداخلية بعد أن استوت على عودها وأصبحت كالماء والهواء فمالت إلى التنويع والتجديد في شكلها وغرضها، وعصر الموحدين يمثل عصر ازدهار المعارضات الداخلية وانتشارها انتشاراً لا حدود له.
- اعتمدت الإجازات على البداهة مما يؤكد تأصل المقدرة الشعرية لأدباء الأندلس.

المصادر

- ابن الأحمر، نثر فرائد الجمان في نظم فحول الزمان، ت محمد رضوان الداية، ط ٢، بيروت ١٩٨٧ م.
- ابن تيمية: مجد الدين أبي البركات عبد السلام، المتقي من أخبار المصطفى، ج ١، ط ٢، دار الفكر، ١٣٩٣ هـ - ١٩٧٤ م.
- أبو العتاهية، الديوان، أحد الأدباء: ليسوعيين، مطبعة الأدباء اليسوعيين، بيروت ١٨٨٦ م.
- أبو العتاهية، الديوان، دار التراث - بيروت، ١٣٨٩ هـ - ١٩٦٩ م.
- أبو العلاء المعري: الديوان، ج ١.
- أبو العلاء المعري، الديوان، سقط الزند، الحبث المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٥ م.
- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج ٢، ١٠، ١٢، ط. بيروت ١٩٨٧.
- أبو تمام، الديوان بشرح الخطيب التبريزي، ت: محمد عبده عزام، دار المعارف، ١٩٧٦ م.
- أبو تمام، الديوان، ت: محي الدين صبحي، دار صادر - بيروت، ١٩٩٧ م، ١.
- أبو فراس الحمداني، الديوان، شرح د. يوسف شكري فرحات، ط ٢، دار الجليل - بيروت، ٢٠٠٢ م.
- أبو نواس، الديوان، د. علي نجيب عطوي، دار مكتبة الهلال، ١٩٨٦ م.
- أبو هلال العسكري، الصناعتين، القدس - القاهرة ١٩٨٦ م.
- أبو علي الفاي، الأمالي، ج ١، ت: محمد مفيد قميحة، بيروت ١٩٨٦ م.
- ابن الرومي، الديوان، ت: د. حسين نصار، مطبعة دار الكتب ١٣٩٣ هـ - ١٩٧٣ م.
- ابن الزقاق، الديوان - ك عفيفة محمود ديراني، دار الثقافة - بيروت، ١٩٦٤ م.
- ابن بسام الشنتريني، اللخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ت: د. إحسان عباس، دار الثقافة - بيروت، ١٩٩٧ م.
- ابن حزم، طوق الحمامة في الألفة والألاف، ت: محمد عبد اللطيف، عبد المنعم خفاجي، إبراهيم هلال، المكتبة الحسينية بميدان الأزهر، ط أولى: ١٣٩٥ هـ - ١٩٧٥ م.
- ابن حيان القرطبي، المقتبس من أنباء أهل الأندلس، ت: د. عبد الرحمن الحجي، دار الثقافة - بيروت ١٩٦٥ م.
- ابن خفاجة، الديوان، ت: د. مصطفى غازي، ط. الإسكندرية، ١٩٧٩ م.

- ابن خلدون، المقدمة، ت. د. علي عبد الواحد، ط. نهضة مصر، ١٩٨١ م.
- ابن دحية، المطرب في أشعار أهل المغرب، ت: الإبياري وعابدين، القاهرة ١٩٥٤ م.
- ابن دراج القسطلي، الديوان، ت: د. محمود علي مكّي، المكتب الإسلامي، دمشق ١٩٦٦ م.
- ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقد، ت: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة حجازي - القاهرة، ط. أولى ١٩٣٤ م.
- ابن زيدون، الديوان، ت: علي عبد العظيم، دار نهضة مصر - القاهرة ١٩٥٧ م.
- ابن سعيد، الغصون الياض، ت: إبراهيم الإبياري، دار المعارف ١٩٧٧ م.
- ابن سعيد، المغرب في حلى المغرب، ت: شوقي ضيف، دار المعارف - القاهرة، ط. ٤.
- ابن سهل، الديوان، ت: د. إحسان عباس، دار صادر - بيروت، ١٩٦٧ م.
- ابن شهيد، الديوان، يعقوب زكي، راجعه د. محمود علي مكّي، دار الكتاب العربي، القاهرة.
- ابن شهيد، رسالة التوايع والزوايع، بطرس البستاني، دار صادر - بيروت ١٩٨٠ م.
- ابن صاحب الصلاة، المن بالإمامة، ت: عبد الهادي النازي، بيروت: دار الغرب الإسلامي، ١٩٨٧ م.
- ابن طباطبا، حيار الشعر، ت: د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف - الإسكندرية ١٩٨٠ م.
- ابن عبد ربه، العقد الفريد، ت: أحمد أمين، الزين، الإبياري - القاهرة ١٩٥٣ م.
- ابن عبد ربه، الديوان، ت: محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة - بيروت ١٩٧٩ م.
- ابن عذاري، البيان المغرب، ت: ج. س. كولان، وإز ليني بروفنسال، دار الثقافة - بيروت ١٩٨٠ م.
- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ت. أحمد محمد شاكر، دار المعارف - القاهرة ١٩٦٦ م.
- ابن قتيبة، عيون الأخبار، المجلد الثالث، طبعة أولى، دار الكتب المصرية ١٣٤٨ هـ - ١٩٣٠ م.
- ابن منظور، لسان العرب، ت: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف - القاهرة.
- ابن هاني، الديوان، أنطوان نعيم، دار الجليل بيروت، ١٩٩٦ م.
- الأعمى التطيلي، الديوان، ت: د. إحسان عباس، دار الثقافة - بيروت ١٩٨٩ م.
- امرئ القيس، الديوان، دار صادر - بيروت، ١٩٩٨ م.
- البحري، الديوان، ت: بدر الدين الحاضري، دار الشرق العربي - بيروت، ١٩٩٩ م.
- البوصيري، الديوان، ت: محمد الكيلاني، ١٩٥٥ م.

- النعالي، يتيمة الدهر، ج ١، ت: محمد عبي الدين عبد الحميد، دار الباز، مكة المكرمة.
- الجاحظ، الحيوان، ج ٢، ت: عبد السلام هارون، بيروت.
- الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، البابي الحلبي، القاهرة ١٩٦٥ م.
- جرير، الديوان، م: ١، ت: د. نعمان محمد أمين، دار المعارف - مصر.
- جمال الدين أبي الحسن علي بن يوسف، المحمدون من الشعراء، ت: رياض عبد الحميد مراد، دمشق ١٩٧٥ م، مجمع اللغة العربية.
- حازم القرطاجني، الديوان، ت: عثمان كعك، دار الثقافة - بيروت ١٩٨٩ م.
- حازم القرطاجني، منهاج البنفاء، ت: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي ١٩٨٦ م.
- حسان بن ثابت: الديوان، ت: د. ميد حنفي حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤ م.
- الحسن بن محمد بن الحسن الصنعاني، التكملة والذيل والصلة لكتاب تاج اللغة وصحاح العربية، ج ٤، حققه عبد العليم الطحاوي، راجعه: عبد الحميد حسن، مطبعة دار الكتب - القاهرة ١٩٧٤.
- الحميدي، جذوة المقتبس، ت: محمد بن تاورب الطنجي، القاهرة ١٩٥٢ م.
- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ت: لجنة من أساتذة كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة ١٩٨١ م.
- الخنساء، الديوان، شرح د. عمر لاروق الطباع، دار القلم - بيروت - لبنان.
- الخنساء، الديوان، كرم البستاني، دار صادر - بيروت.
- الرصافي البلسي، الديوان، ت: د. إحسان عباس، دار الثقافة - بيروت، ١٩٦٠ م.
- زهير بن أبي سلمى، الديوان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٤٤ م.
- زهير بن أبي سلمى، شرح الديوان، صنعه الأعلام الشتيري، ت: د. فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط: ١، ١٤١٣ هـ - ١٩٩٢ م.
- السرنسطني، المقامات اللزومية، تحقيق الدكتور بدر ضيف، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٩ م.
- الشريف الرضي، الديوان، المطبعة الأدبية - بيروت ١٣١٧ هـ.
- صفوان بن إدريس، زاد المسافر، أعده عبد القادر عداد - بيروت ١٩٧٠ م.
- طرفة بن العبد، الديوان، د. محمد محمود، دار الفكر اللبناني - بيروت ١٩٩٤ م.
- عبد الكريم القيسي، الديوان، ت: شبيخة محمد الهادي الطرابلسي، نرطاج ١٩٨٨ م.

- علي بن ظافر الأزدي، بدائع البدائع، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٠م.
- عمر بن أبي ربيعة، الديوان، شرح د. يوسف شكري فرحات، لبنان، ط ١، دار الجيل - بيروت، ١٩٩٢م.
- عنتر بن شداد، الديوان، د. يوسف عيد، دار الجيل - بيروت ١٩٩٢م.
- الفارابي، الصحاح، بحواشي ابن أبي الوحش، دار إحياء التراث العربي، ١٤١٩هـ - ١٩٩٩م، ط أولى.
- الفتح بن خاقان، فلاك العقيان، نشر محمد العناي، المكتبة العتيقة، تونس، ١٩٦٦م.
- قيس بن الخطيم، الديوان، ت: د. ناصر الدين الأسد، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٦٢م.
- كعب بن زهير، الديوان، شرح أبو سعيد السكري، دار الكتب المصرية ١٩٥٠م.
- لسان الدين بن الخطيب، أعمال الأعلام، ت: ليفي برونسان، دار المكشوف - بيروت ١٩٥٦م.
- لسان الدين بن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ت: محمد عبد الله عنان، الخانجي - القاهرة ١٩٧٧م.
- لسان الدين بن الخطيب، الديوان، ت: د. محمد مفتاح، ج ١، الدار البيضاء، ١٩٨٩م.
- المبرد، الكامل، ج ١، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، د. السيد شحاتة، دار نهضة مصر - القاهرة.
- المتنبي، الديوان، عبد الوهاب عزام، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف ١٣٦٣هـ - ١٩٤٤م.
- المتنبي، الديوان، ناصيف اليازجي، دار الفلم - بيروت، ط ٢.
- محمد بن أبي بكر بن عبد انقادر الرازي، مختار الصحاح، رتبته محمود خاطر، راجعته لجنة من مركز تحقيق التراث بدار الكتب المصرية، ط. الهيئة العامة للكتاب.
- مختار الشعر الجاهلي، شرحه وحققه وضبطه مصطفى السقا، ج ١، الطبعة الرابعة ١٣٩١هـ - ١٩٧١م، البابي الحلبي - مصر.
- المقرئ النحاساني، أزهار الرياض، ت: مصطفى السقا، إبراهيم الإياري، عبد الحفيظ شلي، القاهرة.
- المقرئ النحاساني، نفح الطيب، ت: د. إحسان عياف، دار صادر - بيروت، ١٩٨٨م.
- النابغة الذبياني، الديوان، ت محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف - مصر.
- ياقوت الحموي، معجم الأدياء، ط ٦، المستشرقون بيروت، د.ت.

المراجع

- د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط الخامسة ١٩٧٨م.
- ابن الممتز، طبقات الشعراء، ت. / عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، مصر، ١٩٥٦م.
- أحمد أمين، ظهور الإسلام، ج ٣، مكتبة النهضة المصرية - القاهرة.
- د. أحمد الشارب، تاريخ الفناض في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية، ط ٣، ١٩٩٨م.
- د. أحمد ضيف، بلاغة العرب في الأندلس، مطبعة مصر، ١٣٤٢هـ - ١٩٢٤م.
- د. أحمد مجاهد، أشكال الفناض الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
- د. أحمد ميكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف ١٩٩٧م.
- د. أشرف علي دعدور، الصورة الفنية في شعر ابن دراج القسطلي الأندلسي، مكتبة نهضة الشرق - القاهرة، ١٩٩٤م.
- د. إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، دار الشروق - عمان ١٩٩٧م.
- د. إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، دار الشروق - عمان ١٩٩٧م.
- جابر صفور، قراءة التراث النقدي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط ١، ١٩٩٤م.
- د. جواد علي، تاريخ العرب قبل الإسلام، مطبعة المجمع العلمي العراقي - بغداد ١٩٥٥م.
- د. حسن عباس، النوار المشرقي في الأدب الأندلسي، مطبعة الشاعر، طنطا.
- د. حسناء بو زوينة الطرابلسي، حياة الشعر في نهاية الأندلس، ط أولى، دار محمد علي الحامي للنشر تونس ٢٠٠١م.
- د. حسين عطران، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي، دار الجيل - بيروت ١٩٨٢م.
- د. حمدان حجاجي، حياة وآثار ابن زمرك شاعر الحمراء، ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر.
- د. حميد البلبداوي، البيئية والارتكاز، ضمن مؤتمر الحضارة الأندلسية الرابع، جامعة القاهرة.
- د. خالد الزواوي، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، لؤلؤة مصر، ط أولى، ١٩٩٢م.
- د. زكي مبارك، المذائع النبوية، دار الشعب - القاهرة ١٩٧١م.
- د. زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، دار الكتاب العربي، ط. الثالثة - القاهرة ١٩٩٨م.
- د. سعد شلي، البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر عصر ملوك الطوائف، دار نهضة مصر ١٩٧٨م.
- سعيد بقطين، الرواية والتراث السرد، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ١٩٩٢م.
- د. شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، مطبعة جامعة دمشق ١٩٥٩م.
- د. شوقي ضيف، ابن زيدون، دار المعارف، مصر، ط ٣.
- د. صبحي إبراهيم الفلي، علم اللغة النحوي بين النظرية والتطبيق، ج ٢، دار قباء، ٢٠٠٠م.
- د. صلاح خالص، محمد بن عمار الأندلسي - دراسة أدبية تاريخية، مطبعة الهدى - بغداد ١٩٥٧م.
- د. أنطاهر أحمد مكي، دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة، ط الثالثة ١٩٨٧م، دار المعارف - مصر.
- عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، نهضة مصر - القاهرة ١٩٩٥

- د. عبد الصبور ضيف محمد، المعارضات في الشعر والنوشحات الأندلسية، مطبعة الأمانة، شبرا مصر، ط أول ١٤٠٨هـ - ١٩٨٧م.
- د. عبد الله أنيس الطباع، القطف، البانعة من ثمار جنة الأندلس الإسلامي، الدنية، ط أول بيروت - لبنان ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م. دار ابن زيدون.
- د. عبد الله الشناوي، المعارضات الشعرية أنماط وتجارب، دار قباء-القاهرة ١٩٩٨م.
- د. عبد الهادي زاهر، التحليل البنائي للموشحة، مكتبة الآداب - القاهرة، ط ٣، ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م.
- د. علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعشى النبطي، مكتبة الآداب-المنصورة، ط أول ٢٠٠٣م.
- د. علي الغريب، المعارضات في الشعر الأندلسي - النصيدة العباسية نموذجاً، وقد طبع في مكتبة الآداب - طبعة ثانية، ٢٠٠٣م.
- د. علي الغريب، سيفيات المتنبي وعامريات ابن دراج القسطلي دراسة نية موازنة، مجلة كلية الآداب جامعة المنصورة ع: ١٤، ج ١٢، ١٩٩٩م.
- د. حمير عبد الواحد، التعلق النصي، دار الهدى للنشر والتوزيع.
- د. حمير محمد عبد الواحد، درالر التناص، دار الهدى للنشر، ط ١، ٢٠٠٣م.
- غارسيا غوت، الشعر الأندلسي، بحث في تطور وخصائصه، ت. د. حسين مؤنس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط ٢، ١٩٥٦م.
- غرسية غومس، مع شعراء الأندلس والمنتقى، ت. د. الطاهر أحمد مكّي، دار المعارف ١٩٨٣م.
- غومناف غرنيارم، ثلاثة شعراء أندلسيون، ت. د. محمد يوسف نجم، دار الحياة - بيروت ١٩٥٩م.
- فان ديك: النص بنيانه ووظائفه، ت. د. محمد الطريقي، ضمن كتاب في نظرية الأدب مقالات ودراسات، ط ١، الرياض، ١٩٩٧م.
- د. فائز الداية، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر - دمشق - سورية ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م.
- فوزي عيسى، الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، ط ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب فرع الإسكندرية ١٩٧٩م.
- ليفي بروفنسال، أدب الأندلس وتاريخها، ت. محمد عبد الهادي شعيرة، المطبعة الأميرية بالقاهرة ١٩٥١م.
- ماريا خيوس، الأدب الأندلسي، ت. د. أشرف دعدور، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٩م.
- محمد المنتصر الريسوني، الشعر النسوي في الأندلس، دار مكتبة الحياة - بيروت - لبنان.
- د. محمد النزيهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسة وتطبيقه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٤٩م.
- محمد بن سعد بن الحسين، المعارضات في الشعر العربي، النادي الأدبي - الرياض ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م.
- د. محمد بن شرفة، أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة، دار الغرب الإسلامي، بيروت.

- د. محمد بن شريفه، البسطي آخر شعراء الأندلس، ط: ١، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، ١٩٨٥ م.
- محمد خير البقاعي، آفاق التناصب المفهوم والمنظور، هيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١٩٩٨ م.
- د. محمد زغلول سلام، تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، دار المعارف، القاهرة.
- د. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي والبلاغة، دار المعرفة الجامعية - الإسكندرية ١٩٩٠ م.
- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، لوغمان ١٩٩٤ م.
- محمد محمد الحسيني، أبو تمام وموازنة الأمدى، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، القاهرة ١٩٦٧ م.
- ٢.
- محمد مصطفى بدوي، كولودج، دار المعارف، الطبعة الثانية - القاهرة.
- د. محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض والحب الإلهي، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٥ م.
- د. محمد مصطفى هداية، مشكلة السرقات في النقد العربي، مكتبة الأملحلو المصرية ١٩٥٨ م.
- د. محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ١٩٨٧ م.
- د. محمد توفل، تاريخ المعارضات في الشعر العربي، دار الفرقان، بيروت ١٩٨٣ م.
- د. مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة ١٩٥١ م.
- د. منجد مصطفى بهجت، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط غرناطة، مطبعة دار الكتب، جامعة الموصل ١٩٨٨ م.
- نجيب محمد البهبي، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، مطبعة السنة المحمدية - القاهرة ١٩٦١ م.
- يوسف بن إسماعيل النبهاني، المجموعة النبهانية في المطالع، ج ٢، المطبعة الأدبية النبوية، بيروت ١٩١٢ م.
- د. يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط أولى ١٩٨٢ م.

المجلات والدوريات

- مجلة أبوللو، م. ١، ٢، مكتبة الأسرة ٢٠٠٣ م.
- مجلة الزهور م: ٣، ٤، مكتبة الأسرة ٢٠٠٣ م.
- مجلة فصول، عدد ٥٨، شتاء ٢٠٠٢ م.



الدكتورة إيمان السيد الجمل

يهتم هذا الكتاب بدراسة المعارضات في الشعر الأندلسي دراسة فنية، حيث أخذت فيه المعارضات شكل ظاهرة أدبية برز فيها شعراء مجيدون أمثال ابن عبد ربه والأصم المرواني اللذين عارضوا أبا تمام، وابن زيدون والأعمى التطيلي وابن دراج القسطلبي وابن سهل الذين عارضوا المتنبي وغيرهم كثير ممن أعجبوا بأشعار المشاركة سواء القدماء منهم أو المحدثون، بالإضافة إلى شعراء أقاموا معارضاتهم لإثبات القدرة والبراعة وكانت لهم في ذلك رؤية مختلفة وعلى رأس هؤلاء ابن شهيد في معارضاته لأعلام الشعر المشرقي من خلال رسالته التوابع



صور من المعارضات في الشعر

والزوابع. وتزخر مصادر الشعر الأندلسي أمثال العقد الفريد والذخيرة والإحاطة والنقح بعديد من ألوان المعارضات التي تكشف عن حجم هذه الظاهرة الأدبية الثابت من خلال الاطلاع على نواوين بعض الشعراء الأندلسيين والوقوف على التي تحاكي أشعار المشاركة أمثال أشعار امرئ القيس وزهير والنابغة وعنترة ود والبحتري والمعري وغيرهم.



1240937

